IRINA PETRAȘ

PROZA lui Camil Petrescu

DACIA

IRINA PETRAȘ

PROZA LUI CAMIL PETRESCU

Coperta de OCTAVIAN BOUR

IRINA PETRAŞ

PROZA LUI CAMIL PETRESCU



EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA 1981

Părinţilor mei

PRETEXTE

De ce nu avem roman? O întrebare care revine de cîte ori se pune în discuţie geneza romanului românesc şi gustul pentru genul epic scurt. În 1927 M. Ralea *(De ce nu avem roman?*, în „Viaţa românească", nr. 4, 1927, p. 82) dă un răspuns complet şi original, mai ales pentru acea dată. Cultivarea povestirii şi a nuvelei se resimte ca o deficienţă a prozei române şi predilecţia masivă pentru roman în perioada imediat următoare primului război, ca o tentativă tenace şi preconcepută de a umple o lacună. De ce întîrzie, în ciuda tuturor eforturilor, definitiva apariţie a romanului românesc? Fiindcă un gen literar e precedat în mod necesar de un altul şi toată lumea ştie că romanul actual e o continuare a epopeii. Dar „noi n-am avut *epopee* propriu-zisă, numai *baladă*" (M. Ralea, *op. cit.)*. Şi dacă modernizarea treptată a grandioaselor epopei duce, aiurea, la roman, balada nu poate naşte decît nuvelă. La această explicaţie etnică se adaugă apoi una socială. Romanul este condiţionat de apariţia tiparului odată cu dominaţia burgheziei. Într-o societate tînără ca a noastră, literatura se zbate pentru a se maturiza recurgînd la *imitaţii* adeseori, iar scriitorii „simulează" în clipe de răgaz, de vreme ce publicul nu le asigură existenţa din scris; pentru simplul motiv că nu există public. (Lui Tudor Vianu o asemenea explicaţie i se pare exagerată. Într-un articol din „Universul literar", an. XLVII, nr. 10, 23 aprilie 1938, p. 9, intitulat *„Ce s-a schimbat în literatura românească"*, este de acord că scriitorul român încă nu poate „trăi din scris", dar vinovat nu e publicul care este „o formaţie reflexă şi mobilă". „Scepticismul care paralizează orice iniţiativă din pricină că lipsesc cititorii mi se pare una din cele mai bizare atitudini, dacă ne gîndim că de cînd există literatură în lume nu s-a produs cazul vreunui public de cititori care să stîrnească direct şi mărturisit pe vreun autor indolent".) La noi „istoria face încă concurenţă romanului". „Individul nu e încă complet degajat de mediu, iată de ce romanul

nostru întîrzie" (M. Ralea, *op. cit.)*. Scepticismul lui Ralea nu este însă total. Războiul a produs transformări însemnate în conştiinţă, scriitori de talent iarăşi există. Apele tulburate se vor limpezi curînd. Este ceea ce afirma lucid şi optimist Garabet Ibrăileanu cîţiva ani mai devreme în broşura *După război (Viaţa românească*, 1921). Arta e „în funcţiune de societate" chiar dacă nu e produsul societăţii. De la Conachi la Eminescu cultura românească a cunoscut 120 de ani de evoluţie uimitoare. Fără a mai fi nevoie de salturi e posibilă „o literatură a vîrstei mature". „Se va combina intelectualismul, curios de idei şi de probleme al epocei de la 1880 cu exuberanţa de viaţă a epocei de la 1900 încoace şi cu exigenţele estete ale aşa-numitului modernism". Rezultatul va fi aşezarea definitivă în „rîndul popoarelor producătoare de cultură universală". Sau, ca să-l cităm pe Georg Lukács *(Teoria romanului*, Univers, 1977) de la „infantilitatea normativă" a epopeii (sau baladei) se ajunge la „forma virilităţii mature" care este romanul. Războiul grăbeşte coacerea. Cum „romanul îşi adaptează formele sau le modifică în omologie cu structurile sociale, ideologice şi estetice ale momentelor străbătute" (I. Vlad, „Romanul — contemporanul nostru", în *Romanul românesc contemporan*, Eminescu, 1974, p. VI), războiul „a spulberat lenevia orientală de visător cu tabieturi a românului" (Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Minerva, 1972, p. 259), pregătind apariţia romancierului complex, capabil să îndeplinească avatarurile eului cu ambianţa receptată obiectiv. Pompiliu Constantinescu crede că *Ion* al lui Liviu Rebreanu marchează această trecere „de la genul autohton (documentar şi descriptiv) la genul pur, general omenesc" *(Romanul românesc interbelic*, Minerva, 1977, p. 23). Îndreptarea spre subiectiv, psihologic, existenţial şi autentic se întîmplă şi la noi ca şi aiurea. Dacă „o vreme s-a crezut că războiul îl va întoarce /romanul/ înspre proporţii şi obiect de epopee. Individul nu mai interesa. Viaţa noastră sufletească îşi pierduse nuanţele personale reducîndu-se la asprimea nediferenţiată a emoţiilor prime. Epoca mulţimilor, viaţa masei", (M. Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial*, Minerva, 1972), eclipsa este curînd spulberată şi problemele individului ameninţat sînt aduse în prim plan. „Din punct de vedere psihologic, războiul din 1914 a dat o lovitură de graţie unei lumi care se credea încă puternică. Din 1880 pînă după primul război, am văzut cum s-a dezvoltat noţiunea de caracter şi de individ. Eul a înţeles în curînd cum scapă

înțelegerii sale proprii, fiind minat de conflicte subterane. El a înțeles de asemenea că se folosea de o noțiune despre timp care îi era comodă, dar care masca ceea ce făcea esența vieții, durata... Contactul cu absolutul a fost definitiv pierdut" (Michel Raymond, *Criza romanului*, 1967, apud Romul Munteanu, *Noul roman francez*, Univers, 1973, p. 19). În romanul nostru „categoria socială prevalează categoria psihică" (P. Constantinescu, *op. cit.*, p. 24) și chiar dacă de la *Ciocoii vechi și noi* urbanizarea literaturii române este o certitudine, introspecția, apăsarea pe psihologie e încă o extravaganță. Sau este considerată ca atare dintr-o deficiență a criticii, cum crede Anton Holban: „La noi orice joc interior pare venit de la Proust, așa nu sîntem deprinși cu jocurile interioare, noi cei care am socotit că arta constă numai în relief, adică în exterior" *(Pseudojurnal*, Minerva, 1978, p. 92). Eugen Ionescu este mai categoric afirmînd că, în general, „cultura este (pentru român) neapărat o înstrăinare"; așa se explică neadaptarea la subiect *(Nu*, Vremea, 1934. Lucrare la care ne-am referit adesea. Deși tonul e mereu exagerat polemic, opiniile sînt totdeauna tranșante și oferă un punct opus, varianta „opoziției" la mai toate problemele discutate). Camil Petrescu este sceptic: „Literatura presupune firește probleme de conștiință", iar „cu satanismul școlăresc al lui Gib Mihăescu nu se poate realiza decît schiță și nuvelă" *(De ce nu avem roman?* în „Viața literară", 1927, nr. 54). Nu altceva afirma în același an M. Ralea, pentru care „colectivitățile primitive" sînt incompatibile cu ideea de „individualitate" și deci de roman. Zece ani mai tîrziu regăsim aceeași neîncredere la Ov. Papadima. Dacă în 1927 romanul era încă o promisiune în România, în 1938, cînd apare articolul lui Papadima, *(Între povestire și roman*, în „Universul literar", 1938, nr. 8) aveam deja *Ion*, *Concert din muzică de Bach*, *Întunecare*, *Craii de Curte-Veche*, *Ultima noapte de dragoste...*, *Răscoala*, *Patul lui Procust*, *Rusoaica*, *Ioana*, *Întîmplări din irealitatea imediată* etc. Lista nu e nici pe departe completă și totuși face puțin exagerată propoziția: „Țară de romancieri nu sîntem încă". Dealtfel, lectura atentă a articolului citat indică indiscutabil, ca singură organic-românească, proza lui Mihail Sadoveanu: „Povestirea e atitudinea literară a omului vechi în fața vieții. Ea e aceea de împăcare cu viața. Așezat sigur și liniștit în păienjenișul ei cosmic de rînduieli, omul vechi o contemplă". Numai că, și o recunoaște același autor deplîngînd uciderea povestirii prin proliferarea

romanului, „omul modern nu mai e împăcat cu viaţa. E un condamnat sau un răzvrătit. O blestemă sau o suportă chinuit". Simpla şi naiva întrebare a regelui Seherezadei — „şi pe urmă?" — nu mai satisface. „Pentru ce?" îi ia locul. E nevoie de o nouă gramatică. Anticalofilia ne apare firească. „Expresia e frămîntată ca şi sufletul, de aici ură faţă de stil, apologia autenticului şi a expresiei bolovănoase".

Poezia epică evoluează de la rural la urban, de la obiect la subiect. De la începuturile romanului şi pînă în plin secol XX Anton Cosma (*Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, Dacia, 1977, p. 14) observă „involuţia elementului ficţiune de la *fabulos* şi *miraculos* la *romanesc*, de aici la *verosimilul* clasicilor, apoi la *veridic*, iar în secolul XX, *autenticitate*". Sînt tot atîtea trepte ale umanului către întemeierea unei expresii adecvate a esenţei sale. Şi mai este *căutarea* şi *explorarea* ca substrat mitic al romanului, sau poate, mai mult decît atît, plăcerea dintotdeauna a omului de a spune şi de a asculta poveşti. În prefaţa la *Istoria romanului modern* a lui Albérès, Nicolae Balotă o numeşte „adevărată antropofagie spirituală care stă la originea voluptăţii pe care ne-o procură participarea la viaţa romanescă" (E.L.U., 1968, p. V).

La noi şi în toate ţările în care se scriu şi se citesc romane s-a auzit din timp în timp cîte un „de profundis" anunţînd iminenta decădere a genului. Dar cum nu s-a spus încă totul despre om şi existenţa sa în lume, lucru din fericire cu neputinţă, romanul continuă să trăiască, să experimenteze, să incite. Varietatea epitetelor pe care le citim într-o „statistică" realizată de Eugen Barbu într-un „Secol 20" dedicat romanului (nr. 200, 1978) este în măsură să liniştească şi pe cel mai puţin încrezător dintre cititorii de roman. Iată: temporal, istoric, neguros, absurd, picaresc, pur, psihanalitic, erudit, cinic, ironic, aventurier, liric, obsesiv, statistic, magic. Genul are o libertate tot atît de mare a formelor pe care le poate îmbrăca. Şi o remarca deja un pionier al romanului românesc, Radu Ionescu, în prefaţa sa la *Don Juanii din Bucureşti*, în 1861: „Romanţul poate lua toate formele şi ne poate spune tot, ne poate descrie tot. Faptele mari ale istoriei, simţimentele puternice ale sufletului, obiceiurile vieţii; romanţul cuprinde tot, exprimă tot. Unul caută dezvoltarea vieţii în studiul faptelor istorice, altul în analiza inimei omeneşti, ăl din urmă în observarea obiceiurilor. Acoperind o arie atît de largă, romanul are totuşi un drum marcat de un semn unic, cel al adevărului"

(Uneori îndreptarea spre adevăr îndepărtează literatura de la „scrisul frumos". Este pericolul pe care îl semnalează Tudor Vianu în articolul citat, din 1938, însă autenticitatea nu înseamnă și nerealizare artistică — în cazul lui Camil Petrescu), indiferent de accepțiunile și rezolvările cu totul variate care se atribuie termenului. Dar, „de la sfîrșitul secolului XVII pînă la începutul secolului XX romanul se îmbogățește încărcîndu-se de *adevăr*" (Albérès, *Istoria romanului modern*, E.L.U., 1968, p. 17). Îndepărtîndu-se de *poveste* devine *observație, confesiune, analiză*. Și acest adevăr poate fi urmărit pe două căi; zugrăvirea societății și adevărul psihologic. Dar cu o tot mai gravă tentație a *nedeterminatului*, așa încît stăpînirea totală a materialului romanesc de către romancierul antebelic e resimțită ca un defect „O artă unde artistul face tot ce vrea nu mai este artă" (Albérès, *op. cit.)*. Așadar, primatul *vieții*. (În cazul lui Camil Petrescu *viață* nu înseamnă primitivism și instinct, ci capacitatea intelectului de a conștientiza și influența existența.)

Istoria literară a încercat multe ordonări, clasificări și subclasificări în stare să acopere marea diversitate a cărților subintitulate roman. Rezultatele sînt nesatisfăcătoare. Să reținem, cu notă de inedit, o clasificare *internă* a romanescului realizată de Northrop Frye (*Anatomia criticii*, Univers, 1972, p. 398). Doar una, fiindcă nu *felurile romanului* ne interesează în lucrarea de față ci pentru că *aceasta* poate fi utilă în examenul direct al textului camilpetrescian. Prin urmare, N. Frye socotește că se pot identifica patru forme de ficțiune în proză, existente în proporții diferite în orice roman și niciodată în stare pură:

— *anatomia*, adică analiza exhaustivă a relațiilor omenești, formă extrovertă și intelectualizată;

— *romanul*, urmărind natura umană și manifestările acesteia în societate, formă extrovertă dar personală;

— *romanțul*, formă introvertă și personală, cu un accent subiectiv pronunțat;

— *confesiunea*, formă introvertă și intelectualizată. (Să semnalăm aici oscilația între *confesiune* și *roman* în *„Ultima noapte..."*, predominarea *confesiunii* cu vagi înclinări spre *roman* și chiar *romanț* în *Patul lui Procust* și evidenta supremație a *anatomiei* în *Un om între oameni.)*.

„Străjuit de Poezie și Istorie, cu o deschidere spre mare", cum și-l imaginează E. M. Forster, *(Aspecte ale romanului*,

E.L.U, 1968, p. 30) romanul ne comunică ceea ce umanitatea *speră* sau *visează* completînd Istoria care ne spune ce *face* omenirea. Cunoaşte periodic momente de criză care, departe de a anunţa un sfîrşit, vestesc un nou început. Iar întrebarea iniţială (De ce nu avem roman?) reluată adesea, e o simplă cochetărie.

Ce este romanul? Deci o altă întrebare deloc cochetă, dar extrem de dificilă. Şi o imagine cît de cît apropiată de adevăr nu se poate limita la o singură definiţie, fapt pentru care vom reţine în cele ce urmează cîteva dintre cele mai frumoase şi mai subtile tentative de a defini ceea ce nu se poate defini, romanul. Iată cîteva, foarte vagi: „Romanul e o operă de imaginaţie, în proză, de o oarecare întindere" (Abel Chevalley); „înseamnă nararea vieţii în timp" (E.M. Forster); „este o operă literară de condensare a vieţii, nu pur şi simplu o scriere lungă" (G. Călinescu); „istoria unei căutări degradate a unor valori autentice într-o lume de asemenea degradată" (L. Goldmann); „exerciţiu literar unde se foloseşte o povestire pentru a exprima altceva" (R. M. Albérès); „e poezia timpului care se pierde" (G.E. Clancier); „punctul de vîrf al evoluţiei artei moderne spre democratismul expresiei" (Al. Simion); „proliferarea unei fraze, a unui enunţ minimal" (Al. Călinescu); „operă de ştiinţă, act de cunoaştere, metodic şi liniştit ca o disecţie" (G. Călinescu); „o oglindă purtată de-a lungul unui drum" (Stendhal); „orice se întîmplă în viaţă" (M. Eliade); „un om furios povesteşte o istorie" (A. Gide) etc. Să mai adăugăm acestor mici aforisme — variaţiuni pe tema romanului, cîteva mai complete, sau, poate, doar mai lungi: „Romanul s-a întemeiat de secole ca experienţă a profunzimii. Funcţia aceasta endoscopică, susţinută de mitul concomitent al esenţei umane, i-a fost întotdeauna atît de firească romanului încît sîntem tentaţi să-i definim exerciţiul (creaţie sau consumaţie) ca o bucurie a abisului" (Roland Barthes); „Romanul rămîne comunicare şi recreare a unui univers (macro şi micro) conceput ca totalitate" (I. Vlad); „Romanul este mai întîi un exerciţiu de inteligenţă în serviciul unei sensibilităţi nostalgice sau revoltate" (A. Camus); „Nu e un munte, ci o masă formidabilă şi în acelaşi timp amorfă, una din cele mai umede regiuni ale literaturii" (E.M. Forster). Credem că această înşirare mozaicală a „comunicărilor" despre roman vorbeşte îndeajuns de convingător

despre complexitatea și vastitatea fenomenului. Dincolo de o oarecare atmosferă propice unor precizări ulterioare în legătură directă cu Camil Petrescu, aceasta ne lasă la început de drum. Și putem spune împreună cu E.M. Forster *(op. cit.,* p. 31): „Testul final al unui roman va fi afecțiunea noastră pentru el. Tot ea e testul pe care îl aplicăm prietenilor, și oricărui alt lucru pe care nu-l putem defini".

*
* *

În cariera sa de „trudnic în ale scrisului", Camil Petrescu a practicat fără întrerupere ceea ce un exeget numea „critică de susținere"; fie în articole propriu-zise, fie în subsolurile romanelor, în cuvintele însoțitoare ale unor noi ediții, în interviuri sau în notele zilnice. Convingerea scriitorului că „o pledoarie a mea mi-e necesară pentru ca să nu fiu desfigurat de neînțelegerea celor din jurul meu" e cuprinsă în jurnalul său apărut nu demult sub îngrijirea lui Mircea Zaciu (Camil Petrescu, *Note zilnice,* Cartea românească, 1975, p. 139); efortul unei asemenea atitudini față de propria creație a fost, în mare măsură, cel scontat. Toate intervențiile critice vor relua, cu rare și neesențiale modificări, *constantele* pe care însuși și le atribuise.

În cele ce urmează vom nota *cuvintele* cele mai frecvent repetate în legătură cu opera camilpetresciană, luînd ca punct de plecare afirmațiile autorului. Cronologia nu ne interesează. Dimpotrivă, alăturarea unor poziții din epoci diferite (pro sau contra) va demonstra, credem, dependența aproape totală a exegezei de *teoria* proprie a autorului.

Polemica. „Lucrez cu predilecție în opoziție cu ceva, întărîtat să opun propria mea viziune unei viziuni insuficiente" („Addenda la Falsul tratat", în *Teatru,* vol. III, Fundații, 1947, p. 493).

„Scriitorii nu mai polemizează ci s-au întovărășit în cîrdășii de paralitici la porțile bisericilor clădite gata" („Polemicile", în *Teze și antiteze,* Minerva, 1971).

O întîlnire cu Camil Petrescu la Sinaia este pretextul sentimental al cărții lui Liviu Călin, *Camil Petrescu în Oglinzi paralele* (Eminescu, 1976), prezentare patetică uneori, „poetică" tot timpul pe temeiul unei familiarități cu scriitorul, care aruncă o nouă lumină asupra operei. Studiul vorbește despre

„continua furtună roditoare“ a existenței lui Camil Petrescu, neomițînd să atragă atenția asupra „fervoarei polemice“ completată de „atenția trează“ a celui în discuție. Vioaie, subtilă (chiar dacă nu scutită total de exclamații exagerate — cum dealtfel toate comentariile sînt inevitabil contaminate de neastîmpărul frenetic al scriitorului) este intervenția lui Ovidiu Ghidirmic (*Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Craiova, Scrisul românesc, 1975), construită pe ideea unică a polemicii, „semn neîndoielnic al vitalității literaturii“. Autorul descoperă la Camil Petrescu „ticul polemic al lui Maiorescu“, acela de a coborî la nivelul adversarului pentru a-l doborî apoi cu o violență netrivializată. Afirmația se poate susține parțial. Să ne gîndim la răfuiala cu Cezar Petrescu, de pildă. Acesta îl atacă violent într-un pamflet cu titlul *Un om intransigent* („Curentul“, an I, nr. 58, 8 martie 1928, p. 2): „Camil Petrescu este un tip precipitat. Nu e prins în tălpi, verificat pe scoarța planetei. Întotdeauna îți face impresia că va cădea în nas /.../ și că va trebui să-l ridici de fundul pantalonilor ca să-i redai un provizor echilibru /.../ Șapte ani a bîzîit, în reviste cu existență de un sezon, ca o muscă prinsă între două ferestre. Și cum muștele nu fac miere, n-am avut niciodată prilej să-i discutăm vreo înfăptuire“. În „Viața literară“ din 10 martie, același an, apare răspunsul. Deplîngînd la rîndul său asemănarea de nume care creează situații penibile, Camil Petrescu nu înțelege cum poate supăra această întîmplare pe un autor a cărui carieră literară „e cum s-ar zice datorită unui nesfîrșit și plat sistem de omonimaturi și încurcături cu... omonimii“. Portretul-caricatură pe care îl schițează într-un P.S. nu mai e, însă, întrutotul „maiorescian“: „acest pudic obez, în stilul său năclăit de grăsime și de răsuflări nestăpînite“. Pamfletarul nu se preface a coborî la nivelul, presupus inferior, al adversarului pentru a-l strivi apoi cu superioritatea rece și elegantă a demonstrației sale, ci răspunde la violență cu violență, dedîndu-se uneori, cu voluptate chiar, la formulări groase. Este cazul polemicii cu Eugen Lovinescu, mentor cunoscut dar nu și recunoscut al unor mari nume ale literaturii române (Ion Barbu, George Călinescu, Camil Petrescu). Neînțelegerea se pare că începe sau se agravează odată cu discuția pe marginea poeziei camilpetresciene (moment consemnat cu lux de amănunte și cu sarcastică ironie în *Note zilnice*). Poetul e scandalizat de eticheta „poezie de notație“ pe care criticul o aplicase *Ciclului morții*, interpretînd greșit

mărturisirea autorului că începutul de notație epică al poemelor este necesar ancorării în real a imaginilor plastice următoare. Portretul din *Memorii* (vol. II, Scrisul românesc, 1931) („... ar fi timpul ca omulețul acesta pripit, iritat, pururi grăbit, cu privirea în jos ca și cum ar căuta ceva pierdut, cu podul palmei aprins incendiat de febre, hărțăgos, plin de talent, dar și de fatuitate, să se oprească din cursa lui frenetică, pentru a se regăsi pe sine și liniștea, fără de care nimeni nu se poate realiza desăvîrșit") este urmat de broșura de o duritate exagerată, *Eugen Lovinescu supt zodia seninătății imperturbabile* (Caietele Cetății literare, 1933). Camil Petrescu nu iartă. Criticul „Sburătorului" este lipsit total de „capacitate intuitivă", nu are „intuiție psihologică", e „fără miros", un „bebe uriaș de săpun", „unsuros și cărunt", „ușor de tras pe sfoară" etc. Dacă ar fi să-l credem pe Eugen Ionescu, violența cu care Camil Petrescu și-a atacat fostul mentor n-are nici o valoare din moment ce se petrece cînd Lovinescu devenise tuturor antipatic prin publicarea *Memoriilor*. Același Eugen Ionescu notează: „Pînă în 1930 d. Camil Petrescu era țap ispășitor, paratrăsnet al literaturii românești, trăia în injurie ca în elementul său". Mai mult, se considera un polemist imbatabil care și-a redus la tăcere toți adversarii de la Pamfil Șeicaru la Constantin Noica. Dar istoria se repetă. Începuturile literare ale tînărului și epatantului Eugen Ionescu sînt susținute cu mult entuziasm de Camil Petrescu, acesta avînd surpriza nerecunoașterii meritelor: „*Patul lui Procust* e cea mai proastă carte apărută de zece ani încoace"; „romanele d-lui Camil Petrescu nu au aproape nici o valoare"; demascarea acestui „copil teribil îmbătrînit" e un „act necesar de higienă literară". Invectiva lui Eugen Ionescu o lasă fără răspuns, chiar dacă, se pare, l-a afectat serios. Doar în jurnal cîteva note amare despre ingratitudinea tinerilor cărora le-a vegheat afirmarea. Și să facem aici o paranteză. Ni se pare interesantă coincidența caracterului celor doi. Iată autoportretul lui Eugen Ionescu: „spiritul meu e înclinat spre negare și anarhie. Am un ton polemic și nenatural care dă un aer obraznic și exagerat unor lucruri cuminți". „Mă plasez în centrul de interes, de preocupări. Nu mă pot transcende. Nu mă pot părăsi, uita". Despre patima nefirească, surprinzătoare cu care Camil Petrescu își apăra și argumenta opiniile s-a vorbit nu o dată. La toate acestea Nicolae Manolescu adaugă: „Camil Petrescu rămîne el însuși, cu gusturile, cultura și lim-

bajul lui în toate personajele, scriitor egotist care nu se poate transcende ca și Sebastian, Holban sau Mircea Eliade" (*Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „România literară" nr. 21, 1972, p. 5).

Notițelor răuvoitoare apărute în revistele vremii le răspunde scurt, considerîndu-le „exemple de ură convulsivă" ori le consemnează cu o tristețe exagerată în jurnal. Uneori detractorul însuși revine, așa cum va proceda Eugen Ionescu, recunoscînd profetic valoarea „spiritului critic" al lui Camil Petrescu care „va face școală".

Ovidiu Ghidirmic mai comentează polemica amicală cu Nicolae Iorga pe tema tradiției, unde Camil Petrescu recomandă „multă socoteală", ori cu George Călinescu în legătură cu romanul modern care ar avea de ales între Balzac și Proust. *Postfața* de la volumul de versuri din 1957 este considerată o polemică tîrzie cu Lovinescu, iar *Falsul tratat ...*, un „pamflet în tonul lui Eugen Ionescu". Concluzia care se desprinde pe bună dreptate este aceea a unui scriitor puternic legat de toate manifestările timpului său, „om al cetății, trăind în plin soare și în zgomotul asurzitor al agorei" (Ovidiu Ghidirmic, *op. cit.*). Agora este locul celor care mai cred în cuvînt și în forța lui creatoare. Camil Petrescu este cu siguranță unul dintre aceștia.

În studiul monografic semnat de Marian Popa, scriitorul este „omul antitezelor" pentru care existența însăși e „o contradicție, un paradox ai cărui termeni sînt rațiunea și pasiunea, afectul și intelectul" (*Camil Petrescu*, Albatros, 1972). Sub același semn al unei personalități cutreierate de neliniști și îndoieli să mai notăm cîteva afirmații: Camil Petrescu este un „spirit modern prin trăirea agitată pe dimensiuni mici", cu „mari crize de orgoliu și replieri uluitoare în atitudini polemice" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Cartea românească, 1976); „spadasin metafizic, temperament eruptiv. Se mișcă și gîndește prin explozii" (Felix Aderca, *Mărturia unei generații*, E.P.L., 1967), „aprins în polemică" (Vladimir Streinu, în *Camil Petrescu interpretat de ...*, Eminescu, 1972), „solitar impulsiv" ai cărui eroi au toți „repeziciunea discursului și tonul acela tipic de iritație care sînt ale autorului însuși în scris" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941).

Încă de la apariția volumului de *Versuri. Ideea — Ciclul morții* (Ed. Cultura națională, 1923), activitatea literară a lui

Camil Petrescu este bogat comentată, iar detractorii sînt puţini şi nesemnificativi, deşi scriitorul se lamentează adeseori simţindu-se neînţeles, izolat, persecutat, victimă a injuriilor. „Campania“ împotriva *Mioarei*, receptată disproporţionat de autor, este unicul exemplu critic cu adevărat şi, dealtfel, cu totul îndreptăţit. Volumele de versuri, romanele, intervenţiile teoretice sînt primite extrem de favorabil în toate revistele vremii. La „Viaţa literară“, „România literară“, „Cuvîntul“, „Facla“, „Epoca“, „Rampa“, „Adevărul literar“, „Revista Fundaţiilor Regale“, „Azi“, „Universul“, „Viaţa Românească“ etc., pretutindeni sînt prieteni şi admiratori ai lui Camil Petrescu aşa încît Eugen Ionescu va căuta cu disperare o publicaţie care să-i primească cronica nefavorabilă.

Un grupaj de opinii publicat de Liviu Rebreanu în „România literară“, nr. 56, din 1933, la apariţia *Patului lui Procust* este semnificativ pentru atmosfera pe care o avea romancierul. Petru Comarnescu îi schiţează un portret: „Camil Petrescu intră în aceste romane cu întreaga lui viaţă de îndrăgostit, de gînditor, de polemist, de critic teatral, de român, de anti-capitalist şi de iubitor al unei ierarhizări a valorilor, care lipseşte acestei ţări“. I. Peltz îl consideră „un scriitor de înaltă tensiune“ prin care literatura română a primit „un nou calendar şi un nou sfînt laic“. Pentru Octav Suluţiu *Patul lui Procust* este „ca o frumoasă haină de floare încheiată“, iar Perpessicius îl consideră „sigiliul celei mai autentice nobleţi de romancier“. C. Panaitescu remarcă profunzimea analizei, „expresivă complexitate de incizii psihologice care adîncesc conflicte puternice duse pînă la ultima limită“, Camil Baltazar „intensitatea de emoţie şi sensibilitate“. George Călinescu observă că romancierul „s-a întrecut pe sine“, Emil Gulian îl numeşte „mare analist“ etc., etc.

Insatisfacţia şi iritarea permanentă a lui Camil Petrescu ţin de neodihna firii sale, de orgoliul nemăsurat. Mihail Sebastian crede că tocmai în această neacomodare stă forţa sa. „Este în el şi în scrisul lui ceva neacomodant care face tăria lui morală: anumită intransigenţă de gest, anumită decizie de a rupe irevocabil toate punţile de trecere, anumită putere de a trage toate consecinţele unui fapt“ (*Camil Petrescu*, în „Viaţa românească“, I, 1939, nr. 3).

Pathosul. „Am regăsit crîncena înfrigurare lucidă, nevoia intensă şi naivă de comuniune, ale tînărului puţin căpiat care

se ciocnea îndîrjit cu întreaga lume“ (Camil Petrescu, „Postfață“ la *Versuri*, ESPLA, 1957, p. 176).

Că tinerețea e a spiritului nu a trupului este o propoziție paremiologică, iar că marii creatori sînt mereu tineri ne-am obișnuit de mult s-o credem. Și, dacă urmărim mărturiile celor ce l-au cunoscut, verbul de mai sus („am regăsit“) e o simplă cochetărie, de vreme ce Camil Petrescu n-a pierdut vreodată „crîncena înfrigurare lucidă“.

Iată un articol-interviu semnat de Dan Petrașincu în „Rampa“ (28.III.1936): „Dintr-o dată ochii i se mișcă sprinten, verzi, neliniștitori și polemica se rostogolește /.../ Camil Petrescu, cea mai dragă personalitate de la noi, în fața tuturor tinerilor. Are omul acesta mic și iute, cu toate bruscările, cu toate violențele și egoismele lui, un farmec care ne subjugă mai ales pe noi, tinerii“. În același an, o cronică la *Teze și antiteze* a lui Pompiliu Constantinescu („Vremea“, an. IX, nr. 438, 24 mai 1936, pp. 10—11) apreciază nonconformismul tineresc al autorului: „spiritul său este un ferment, iar tonul său categoric un semn al unei conștiințe sigure de sine și de adevărurile pe care le propagă cu atîta nobilă pasiune“. (Să notăm, în treacăt, că nemulțumitul Camil Petrescu găsește elogiul de mai sus „insipid“).

Fie că exegeții l-au cunoscut direct sau nu, opera sa provoacă aceleași însemnări. Astfel, în capitolul consacrat activității publicistice camilpetresciene din lucrarea deja amintită a lui Marian Popa, citim despre „dăruirea sinceră“ și „trăirea plenară“, iar cuvintele lui George Călinescu despre Ștefan Gheorghidiu par adresate creatorului acestui personaj: „un om cu un suflet clocotitor de idei și pasiuni, un om inteligent și neprihănit totdeodată, plin de subtilitate, de pătrundere psihologică, dar și naiv, cu inocență și cu talent de poet vorbește despre dragostea lui, despre femeie, despre oameni“ (*op. cit.*, p. 659). Incandescența trăirii este semnalată și de Ion Biberi (*Etudes sur la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1937): „spirit tumultuos, curiozitate avidă, inteligență penetrantă și mai ales sensibilitate de o mare rezonanță“, iar pentru Nicolae Manolescu (*Sadoveanu*, Eminescu, 1976), Camil Petrescu este „scriitorul cel mai caracteristic pentru ambițiile, tenacitatea și nebunia romanului nostru“. Portretul conturat de Paul Georgescu (*Polivalența necesară*, E.P.L., 1967) conține aceleași date specifice tinereții spiritului: „a reunit într-o tensiune sintetică spiritul critic caragialian cu patetismul ro-

mantic şi temperamentul exasperat, caracteristic lui Eminescu"; „romantic modern, pasionat, patetic, cu febră analitică, pornit în căutarea unor zone inedite". Spiritul de aventură, neînfrînata vocaţie a eroicului atinge, crede Mihai Ungheanu (*Pădurea de simboluri*, Buc., 1968), donquijotismul. Inteligenţa dublată de pasiune face posibilă apropierea de Eminescu, deşi de la înnegurata deşartă ştiinţă a unuia la luciditatea plină de febră a celuilalt e o distanţă greu de ignorat. (Romanticei aspiraţii spre înalt, costumată subtil în simboluri traductibile, Camil Petrescu îi opune interogaţia febrilă, orgolioasă, directă a spiritului modern. Asemănarea este a mişcării, a sensului nu a formelor de manifestare şi nici măcar a concepţiei).

Geo Bogza (*O oră cu Camil Petrescu*, în „Contemporanul", 21—555—24 mai 1957) este uimit de „febrilitatea de adolescent", iar pentru Liviu Călin *(op. cit.)* o conversaţie cu Camil Petrescu e „un joc scăpărător de artificii". „Focos în viaţa cerebrală" (G. Călinescu, *op. cit.*), caracterizat prin „luciditate şi febră", are ca principală caracteristică mobilitatea ieşită din comun a spiritului şi neobosita interogare a lumii. (În acest punct sînt posibile analogiile cu Blaga, „cel aplecat peste întrebările lumii", analogii destul de frecvente dar mulţumindu-se cu enunţul).

Într-o carte modestă despre *Camil Petrescu*, Ion Sîrbu (Junimea, 1973) face următoarea observaţie: „un temperament excesiv se opune, adesea, manifestărilor pure ale intelectului şi o conştiinţă prea accentuată a actului creator alterează, nu o dată, spontaneitatea caracteristică operei de creaţie". Arta ar presupune aşadar starea de transă, de inconştienţă? Este o cerinţă cel puţin curioasă pentru „un trudnic în ale scrisului" cum îi plăcea să se numească el însuşi. Mizînd ca nimeni altul „pe avantajele condiţiei intelectuale" (Ov. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L., 1967) Camil Petrescu şi-a elaborat lucid cărţile fiind, cum crede şi Ion Sîrbu, „promotorul unei literaturi de cunoaştere". Prin urmare, spontaneitatea este exclusă de o raţiune chiar şi incandescentă, cu atît mai mult cu cît analiza este un procedeu preferat. Aurel Petrescu, dimpotrivă, afirmă că nota dominantă a eroilor este *spontaneitatea* (Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura didactică şi pedagogică, 1972). Dacă primul greşeşte pretinzînd-o, celălalt exagerează descoperind-o. Autenticitatea, sinceritatea introspecţiei dusă pînă la limitele posibile nu înseamnă spontaneitate. În

realitate, nicăieri mai multă construcţie, elaborare, edificiu lucid ca la Camil Petrescu.

Referindu-se la ziaristică, Aurel Petrescu conchide: „omniprezent, multilateral solicitat, se dovedea a fi una din cele mai febrile şi mai fructuoase conştiinţe". Mai puţin inspirat adaugă: „caracter reflexiv, încordat cerebral a ştiut să rezolve dificultăţile gîndirii". Ultima afirmaţie e falsă dacă o privim prin concepţia lui Camil Petrescu. Tocmai în dificultăţile gîndirii stă superioritatea tipului intelectual; gîndirea, flux complex şi continuu, nu poate fi „rezolvată". Rezolvare înseamnă încheiere, clasare. Dar poate fi urmărită cu atenţia încordată, cu pasiune, transformată în cuvînt. Să-l luăm drept martor pe Lucian Blaga: „Problema cunoaşterii s-a adîncit necurmat ca problemă de la Platon pînă la Kant. E un progres nu pe linia rezolvării ci a adîncirii ca problemă" (*Fiinţa istorică*, Dacia, 1977).

Cunoaşterea şi intuiţia. „Arta nu e distracţie, ci un mijloc de cunoaştere" *(Teze şi antiteze)*; „Eu sînt un om în lume care vrea să vadă... Ca să vezi îţi trebuie imaginaţie" (*mss.* în *Documente literare*, Minerva, 1979); „Poezia însăşi nu poate fi decît cunoaşterea plastică a zonelor mai înalte" (Postfaţă la *Versuri*, 1957); „Amănuntul este la baza cunoaşterii pînă ce aflăm evenimentul însuşi, amestec rar de raţiune cu pasiune" (*Un om între oameni*, Ed. tineretului, 1953—57); „A cunoaşte nu e echivalent cu a fi artist: pentru artist cunoaşterea trebuie să mai treacă şi de dificultăţile comparaţiei, act esenţial al obiectivării" *(Teze şi antiteze)*.

Citim în „Nota preliminară" a manuscrisului *Ştiinţa substanţei* comentat extrem de serios de N. Tertulian (*Experienţă, artă, gîndire*, Cartea românească, 1977): „Cazul meu e un caz particular cu o notă de grotesc tragic. Piedicile care mi s-au pus lucid şi hotărît, peste cele obişnuite istorice, adeseori cu alternativa de a alege între lucru şi moarte, s-au justificat prin pretinsa admiraţie pentru romancierul şi dramaturgul Camil Petrescu. Un soi de ticăloasă punere sub interdicţie. Ceva nerod care se simţea obligat să protejeze, să apere cu orice preţ, pe marele scriitor împotriva capriciilor şi veleităţilor sale ştiinţifice, considerate ca o rătăcire, ca o risipă a unui bun, care ar fi aparţinut, vezi bine, domnilor protectori". Exagerarea stă în firea scriitorului, iar în ce priveşte manuscrisul sistemului său filozofic Eugen Ionescu credea că e mai

curînd vorba de teama de a ieşi în public cu o lucrare de care se îndoieşte autorul însuşi, deşi, altfel, „megaloman". Între cele două extreme, oricum, George Călinescu îi recunoaşte calitatea de dialectician excepţional (*Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „Viaţa românească", I, 1939, nr. 1, p. 81) reluînd totodată o opinie inteligentă a romancierului care cere ca „romanul să recurgă la memoria involuntară şi să ordoneze incoerenţa prin semnificaţie". Noutatea şi valabilitatea unei asemenea condiţii stă în îmbinarea intuiţionismului bergsonian cu fenomenologia lui Husserl, aşadar intuiţie luminată de intelect.

„Cunoaşterea nu se poate cunoaşte nemijlocit pe sine însăşi" (N. Tertulian, *op. cit.*). „Secretul cunoaşterii nu poate fi descoperit în imanenţa formelor ei printr-un proces de pură introspecţie, deoarece actul cunoaşterii precede prin definiţie întoarcerea cognitivă asupra lui însuşi: cheia cunoaşterii nu poate fi descoperită decît de actul de cuprindere a realităţii". Memoria involuntară, durata sufletească este necesar să fie ordonată de semnificaţie prin intermediul raţiunii. „Simpatie prin care cineva se transportă în interiorul unui obiect" intuiţia este raţiunea inconştientă care duce la cunoaştere, fără judecată sau deducţie, la legătura dintre gîndul conştient şi imaginaţie. Nevoia de limpezire poate fi însă satisfăcută doar prin intervenţia lucidă a intelectului. (Nu ne interesează aici interpretările husserliene ori bergsoniene ale intuiţiei. Notăm, însă, că apropierea de opera camilpetresciană ne face să credem că pentru scriitorul român, dincolo de afirmaţiile prezente în *Ştiinţa substanţei*, intuiţia este sinonimă cu talentul. E datul inefabil al oamenilor aleşi. Abia din acest moment şansa, munca, voinţa, luciditatea, inteligenţa conlucrează la descoperirea lumii proprii creatorului. Şi, mai departe, întreaga existenţă a oamenilor însemnaţi cu geniu este o intenţionată şi orgolioasă lucrare de valorificare a talentului, a intuiţiei văzută ca deschidere latentă spre toate orizonturile lumii. Farmecul ei stă în adîncimea nebănuită. De aici uimirea permanentă a lui Camil Petrescu în faţa propriei rostiri, atît de specifică tuturor rîndurilor sale.).

O idee interesantă este aceea că „intensitatea viziunii poate depăşi capacitatea de expresie, aşadar între cunoştinţă şi expresie nu există identitate". „Trădarea limbajului", gravă la Camil Petrescu, e o provocare nu un motiv de abandon.

Pentru toţi comentatorii operei sale, literatura acceptată ca „act de cunoaştere" se dovedeşte o evidenţă. Petru Comarnescu, într-un articol despre romanele lui Camil Petrescu („România literară", 1933), crede că romancierul „e criticist în sens filozofic kantian: el caută substanţa care rezidă la baza oricărui gest, oricărui sentiment, oricărei judecăţi", totul fiind o „problemă de cunoaştere". Iar această redare clară şi distinctă a realităţii subiectivităţii sale are o valoare *etică* prin raportarea sinceră la lumea înconjurătoare. În aceeaşi revistă (Este vorba despre grupajul de articole despre Camil Petrescu organizat de Liviu Rebreanu în „România literară", 1933), Octav Suluţiu observă că „timpul capătă o funcţie sufletească" în vreme ce „incapacitatea cunoaşterii depline e în centrul romanului". Lucru pe care, teribil, Eugen Ionescu îl vede pe dos afirmînd maliţios: „nu e insuficienţa raţiunii ci a d-lui Camil Petrescu faţă de raţiune" fiindcă „prin apăsare, prin insinuare, prin arătare cu degetul, prin lungire şi prelungire sugestia se destramă, dispare şi trece pe plan discursiv".

Apreciind marea capacitate speculativă a lui Camil Petrescu, Nicolae Manolescu este interesat mai ales de autenticitate, dar se lasă impresionat (pînă la poezie) de „jocul superior de a sugera ideea că traiectoriile fiinţelor în lume sînt la fel de neprevizibile ca şi traiectoriile stelelor în imensitatea cosmică" *(op. cit.)*.

Pe bună dreptate, Liviu Călin *(op. cit.)* îl vede „torturat, ca alchimiştii, să obţină în creuzetele raţiunii diamantul cunoaşterii".

În general se rămîne la această simplă etichetare a compartimentelor operei sale („poezie de cunoaştere", „teatru de cunoaştere", „dramă a cunoaşterii" etc.) fără a se disocia mai atent feţele pe care actul cognitiv le ia la Camil Petrescu. Să avansăm aici ideea că opera camilpetresciană însceneează un veritabil mit modern al cunoaşterii lumii prin cuvînt, în ciuda inadecvării adeseori şi grav resimţite.

Prin elogiul efortului intelectual comparaţia cu Blaga sau Eminescu devine posibilă. O face Ovidiu Ghidirmic (şi nu e singurul) afirmînd: „dacă la unul [Blaga] poezia este izvorul filozofiei, la celălalt filozofia este izvorul literaturii" *(op. cit.)*. Propoziţie care impresionează nu atît prin profunzimea sau adevărul ei cît prin jocul de cuvinte. Cu Eminescu „înrudirea apare limpede" în activitatea publicistică: „aceeaşi încordare

neistovită spre adevăr, același mod de a scruta lucrurile în substanța lor, în radicalitatea lor, aceeași obstinată dorință de a ajunge la un număr de principii ferme care să susțină, asemenea grinzilor vechi, edificiul unei societăți". Tot un joc de cuvinte, mai subtil, la Marian Popa: „o dialectică a existenței care nu exclude deci contradicția superioară a spiritului aflat în căutarea experiențelor sale; care se apleacă peste Tot fără să se abandoneze Totului, căci el însuși este Totul" *(op. cit.)*.

Deși Proust și Stendhal sînt numele cel mai frecvent rostite în legătură cu Camil Petrescu, analogia nu se susține întotdeauna. Se pare că finalitatea cognitivă conferită memoriei îl separă de Proust, la care gratuitatea este suverană. De asemenea teatrul camilpetrescian e o reacție antistendhaliană, *onoarea* fiind înlocuită prin *cunoaștere:* „căci eroii lui Camil nu sînt absoluți, ci oameni care absolutizează, iar absolutizînd capătă conștiința relativității alegerii".

Aurel Petrescu crede că descoperă în *Patul lui Procust* un refuz al cunoașterii tocmai în misterul care înconjoară personajele pînă în final. Afirmația ni se pare exagerată. Misterul nu este refuz al cunoașterii, ci recunoaștere a insondabilului, necomunicare și, deci, netraducere a faptului cunoscut în expresie. Cu atît mai mult cu cît aceasta din urmă poate trăda.

Să mai trecem în revistă cîteva dintre propozițiile vizînd valoarea cognitivă a literaturii în viziune camilpetresciană: I. Sîrbu semnalează „goana continuă după certitudini în ordinea cunoașterii" *(op. cit.)*, iar M. Sebastian *(op. cit.)*, „profunda pasiune de a înțelege". N. Manolescu exclamă cu o ușoară umbră de invidie: „Aproape nu e idee care să nu-i fi trecut prin minte lui Camil Petrescu" *(op. cit.)*. În *Aspecte literare contemporane*, Șerban Cioculescu notează că *Patul lui Procust*, operă a unui romancier complet, este „cea mai aleasă realizare a anului, prin darul unic al scriitorului de a spinteca viața cu intuiție intensă, de a păstra țesutul cald, palpitant de viață, de senzitiv și nervos". Georgeta Horodincă situează romanele lui Camil Petrescu în „era condiției umane" descoperind, ca și George Călinescu, un superior „spirit detectiv". Călinescu dezvăluie structura stendhaliană a romanului: „roman de experiență, de cunoaștere, în care eroul are capacitatea de a se vedea trăind — dedublare voluptoasă" (op. cit.). Demnă de reținut *voluptatea* gravă a cunoașterii prin literatură, atît

de proprie lui Camil Petrescu, ca, dealtfel, întregii perioade interbelice. Lucid și febril, personajele trăiesc drama lucidității (Hamlet fiind pentru autor cavalerul absolut al dramei cunoașterii) și se explică chinuitor. Zbucium cognitiv („scrisul mă ajută să gîndesc") al conștiinței dornice să-și domine sensibilitatea printr-un examen lucid și crud, slujit de *comparație*, zbaterea însăși de a ști, de a înțelege. Impresia de autentic, de viu e puternică. Omul gîndind, scormonindu-și propria conștiință, față în față cu datele unei realități care se refuză cunoașterii absolute; încercare superioară și orgolioasă a intelectului de a se armoniza prin cuvinte cu materia, șansa unică a amîndurora de a-și revela esența.

Luciditatea și analiza. „Cîtă luciditate atîta dramă" *(Teatru)*; „Această incapacitate de a cunoaște, de a ști, de a desprinde din multiplicitatea concretă adevărul, atunci cînd omul ar avea nevoie mai mult să cunoască..." *(Addenda la Falsul tratat)*; „Un nebun încearcă pînă la exasperare, / Ocolind o casă pe el însuși să se prindă" („Iubire", *Versuri*, 1957); „Literatura presupune firește probleme de conștiință" (*De ce nu avem roman?*, în „Viața literară", nr. 54, iunie 1927, p. 2).

În perioada imediat următoare primului război mondial, literatura română se găsește într-un impas. Vechile forme nu mai pot să încapă noua sensibilitate, atenția exacerbată îndreptată asupra lumii și eului, deopotrivă. Îndreptarea masivă spre roman, ca spațiu propice marilor dileme existențiale, apare firească. Părea că știința, cu care arta încearcă o sincronizare, va oferi un model de studiu. Ființa umană e un „mecanism". Ea poate fi și merită să fie studiată, dincolo de manifestările exterioare. Dar rezultatele introspecției sînt surprinzătoare. „Mecanismul" se dovedește insondabil, inefabil. Analiza produce pagini de veritabilă și tulburătoare literatură, dar e departe de a pune de acord omul cu lumea, se ajunge firesc la exacerbarea individualității, la redescoperirea singurătății ființei umane.

Nevoia de luciditate este resimțită acut, ea devenind orgoliu, adeseori vanitate, blestem ori numai cinism.

Camil Petrescu, lucid, își ignoră voit trupul, urmărind intelectul și „cazul sufletesc" cu atenția mărită, deformatoare a conștiinței superiorității. Caută certitudini și perfecțiune dincolo de existența banală, folosindu-se, paradoxal de expresivitatea banalului.

Luciditatea analizei este semnalată constant de exegeţi. G. Călinescu polemizase cu romancierul pe tema romanului obiectiv (singur posibil în condiţiile literaturii noastre, după opinia sa) considerînd chiar că e vorba exclusiv de creaţie obiectivă la Camil Petrescu şi nu de analiză. Afirmaţia e, evident, exagerată. Criticul însuşi va recunoaşte că, totuşi, „obiectul romanului e omul ca fiinţă morală“, că „interesul în roman şi în genere în observaţia omului provine din viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralităţii“. Confuzia lui Camil Petrescu, crede Călinescu (şi, teoretic, are dreptate) stă în punerea literaturii în legătură cu psihologia şi nu cu sufletul uman. Adevărul e că viclenia instinctelor poate fi învinsă doar prin introspecţie, iar Camil Petrescu a recurs la creaţia obiectivă în măsura în care coordonatele sociale luminează interioritatea persoanei.

Anton Holban, unul dintre cei mai redutabili analişti ai literaturii române, consideră analiza un procedeu firesc în proza noastră şi nu necesarmente legat de Proust. Lucru care se poate susţine şi prin compararea scriitorului francez cu universul camilpetrescian: „La noi orice joc interior pare venit de la Proust, aşa nu sîntem deprinşi cu jocurile interioare, noi cei care am socotit că arta constă numai în relief, adică în exterior“ (*Pseudojurnal*, Minerva, 1978).

Pompiliu Constantinescu *(op. cit.)* susţine, cu argumente valabile, dubla ipostază a romancierului Camil Petrescu şi anume: „observator realist şi subtil analist al cazurilor de conştiinţă“, dar „superioritatea omului cult e în facultatea de autoanaliză“. „Cerebral şi senzitiv“ (Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, Eminescu, 1971) ar putea semna cuvintele lui Camus: „Romanul este mai întîi un exerciţiu al inteligenţei în serviciul unei sensibilităţi nostalgice sau revoltate“ (*Secolul 20*, nr. 200, 1978).

Intelectualizarea sentimentelor e o marcă esenţială a perioadei interbelice, „luciditatea fără eclipse“ (M. Ungheanu, *op. cit.*) fiind extrem de productivă. Se naşte astfel „mitul sufletului care se caută dincolo de ceea ce este dat omului în experienţa sa vitală“ (N. Balotă, *Euphorion*, 1969). Noua „chirurgie“ are ca singur „anesteziant“ introspecţia (Perpessicius, în *Camil Petrescu interpretat de . . .*, Eminescu, 1972). Scrutarea interioară are capcane neprevăzute, aşa încît eroul „prizonier al unei pasiuni devastatoare, el e, în acelaşi timp, prizonierul propriei lucidităţi“ (I. Sîrbu, *op. cit.*). Aurel Pe-

trescu, pe linia lui G. Călinescu şi Pompiliu Constantinescu, evidenţiază cele două structuri romaneşti camilpetresciene: una obiectivă, balzaciană, de *creaţie*, alta de „reculegere în meditaţie", de *analiză*. (Terminologia e, evident, cea propusă de Garabet Ibrăileanu). Opera e un argument la îndemînă pentru demonstrarea celor de mai sus. O observaţie, însă, se impune. Camil Petrescu (ca dealtfel toţi marii analişti interbelici) e departe de a se *reculege* în analiză. Dimpotrivă, dominantă este tocmai plăcerea autochinuirii, punerea lucidă şi neiertătoare sub microscop. Reculegerea presupune uitare, abandon, împăcare. De asemenea, „nu ucigătoarea pînză de păianjen a societăţii burgheze" ocupă primul loc în romane ci individul, drama existenţei sale controversate dincolo, chiar dacă legată cauzal, de societate. Şi încă o observaţie. Citim, tot la Aurel Petrescu *(op. cit.)*, despre „dîrzenia de a reţine lumea fugitivă a lucrurilor în *alb*, dar *negrul* invadează pretutindeni". Spirit de o luciditate orgolioasă Camil Petrescu n-a vînat fantasme albe, comode; luciditatea e astfel, incoloră şi în nici un caz nu se supune negrului. E rece, detaşată. Cum altfel ar fi putut Ştefan Gheorghidiu să-şi dăruiască trecutul?

Liviu Călin găseşte o formulă pentru Camil Petrescu: *realism psihologic*. Acesta ar fi „Viaţa intimă contradictorie care se înfruntă sub semnul lucidităţii cu realitatea imediată" *(op. cit.)*. Deloc aberantă formula este, însă, vagă şi nimic nu ne poate împiedeca atunci să punem sub acelaşi acoperiş pe Proust şi Dostoievski, Rebreanu şi Holban, Cehov sau H. P. Bengescu.

Autenticitatea. „Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi" *(Teze şi antiteze)*; „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite" *(Patul lui Procust)*; „Povesteşte net, la întîmplare, totul ca într-un proces verbal" *(Patul lui Procust)*; „În faţa morţii şi în dragoste omul apare în autenticitatea lui structurală" *(Opinii şi atitudini*, E.P.L., 1962).

Autenticitatea este un termen şi o condiţie care revine aproape obsesiv la Camil Petrescu. Adevărul e mai presus de stil, anticalofilia decurgînd firesc dintr-o asemenea concepţie.

În numărul 54 din februarie 1933 al „României literare" I. Peltz își intitulează cronica la romanul lui Camil Petrescu tocmai apărut *Autenticitatea Patului lui Procust*. „Între a face frumos și a spune adevărul, creatorul de viață nu poate alege — e destinat să spună adevărul", iar „aglomerarea de fapte, de scene diferite, de psihologie face autenticitatea cărții". Bineînțeles, nu de aceeași părere este Eugen Ionescu care nu acordă credit personajelor, ba, mai mult, are convingerea că se pot spune „o mulțime de lucruri rele" despre lipsa lor de consistență.

Subordonînd totul autenticității, despre care N. Manolescu notează: „autenticitatea ține, fundamental de talent, dar fiecare epocă și fiecare scriitor își inventează mijloacele prin care ne pare autentic. Cu o latură a ei, autenticitatea intră în domeniul convenției, în sensul că e o iluzie care se creează prin respectarea unor reguli", Camil Petrescu exclude meșteșugul. Astfel este mai aproape de Stendhal (care mărturisea: „Fac toate sforțările pentru a mă exprima sec. Doresc să impun tăcere inimii care vorbește că are multe de spus. Tremur de spaima de a nu fi transcris decît suspinul, acolo unde credeam că am notat adevărul") decît de Proust, acel „meșteșugar superior din rasa ceasornicarilor elvețieni" cum îl numește N. Manolescu. Cînd Camil Petrescu notează în jurnal cu disperare calmă: „orice rînd scris e o falsificare" se dovedește conștient de pericolul de a cădea în convențional dintr-o prea mare dorință de a fi autentic.

Soluția unghiurilor de vedere diferite, a oglinzilor paralele, poate sugera o apropiere de Faulkner (Manolescu o face). Este încercarea de a suplini nevoia de obiectivitate a naratorului unic de odinioară. „Reducțiunea stilistică a romanului la persoana naratorului" din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* îl frapează pe George Călinescu: Camil Petrescu „și-a însușit perfect acel aer de nepăsare formală, de preciziune, pe care o cere autenticitatea indiscutabilă a faptelor".

„Căutările moderne ale autenticității, ale pierderii și regăsirii de sine" (N. Balotă, *op. cit.*) fac substanța prozei camilpetresciene așa încît Crohmălniceanu îl include în subcapitolul *Literatura autenticității și experienței*, alături de Holban, M. Eliade, Sebastian, Blecher, Bonciu. Camil Petrescu l-ar fi adăugat cu siguranță pe colonelul Grigore Lăcusteanu despre ale cărui amintiri scrie cu un entuziasm revelator: „Opera

întreagă păstrează acest contact originar cu viaţa. Omul, cu o crîncenă personalitate, nu s-a gîndit nici o clipă la publicarea acestor note, a stat în faţa hîrtiei singur, el cu Dumnezeu. Nu făcea decît să continue tradiţia vechilor boieri, care notau pe ceaslov stîngaci şi cuminte întîmplările familiei lor: naşteri, boale, nunţi, necazuri şi alte evenimente domestice" *(Teze şi antiteze)*. Şi încă ceva: e lipsit total de gramatică, „calcă în toate străchinile caligrafice devenite academice". Secolul al XIX-lea a fost un veac livresc, scriitorii nu erau capabili a vedea „just, sensibil, semnificativ". Singura carte care îndeplineşte aceste condiţii e *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu*, publicată în cîteva numere ale „Revistei Fundaţiilor Regale". Un prilej pentru Camil Petrescu de a rediscuta problema autenticităţii: „S-a discutat prea mult chiar despre sensul autenticităţii, formulă pe care am folosit-o noi la început cu un sens specific, dar care mai tîrziu a fost greşit răstălmăcită. În genere tinerii scriitori care au adoptat-o au asimilat-o cu jurnalul, cu povestirea la persoana I, cu acel eu care dă punctul de reper şi coordonare momentelor unei povestiri. S-a uitat însă că sînt şi povestiri la persoana întîi care nu sînt autentice. Autenticitatea presupune neapărat substanţialitatea şi de fapt amîndouă atributele nu sînt decît moduri de exisenţă ale obiectului" *(Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu*, în „Revista Fundaţiilor Regale", Bucureşti, an I, nr. 10, oct., 1934).

Sensurile pe care prozatorul le atribuie unor termeni frecvent vehiculaţi, pînă la obsesie, ca autenticitate, cunoaştere, stil etc. nu se revelează decît în urma unui examen atent al operei. Scrisul său ne apare astfel ca o demonstraţie.

Anticalofilia. „Cuvîntul e oricînd un mijloc imperfect de comunicare" *(Ultima noapte . . .)*; „Orice rînd scris e o falsificare" *(Note zilnice)*; „Arta n-are de-a face cu ortografia — scrisul corect e pîinea profesorilor de limba română" *(Patul lui Procust)*.

S-ar părea că primul care vehiculează ideea de „antiliteratură" la noi este Camil Petrescu (Liviu Petrescu, *Camil Petrescu*, în „Tribuna", 1978). Calofilia este sinonimă în concepţia prozatorului cu livrescul, inautenticul, falsul. „Corectitudinea gramaticală e fireşte în grija filologilor", dar „flexibilitatea sintactică şi proprietatea termenilor sînt obligaţiile artiştilor şi oamenilor de ştiinţă". Şi mai departe: „proprieta-

tea expresiei e o calitate indispensabilă artistului adevărat şi omului de ştiinţă în sensul superior al cuvîntului. Ea este piatra filozofală a îndemînării. Cîmpul ei este nelimitat într-atît încît ştiinţa se mai defineşte în logica modernă şi ca o limbă precisă. Fireşte că precizia expresiei atunci cînd e vorba de gînduri şi simţiri obişnuite nu are vreo valoare deosebită“ *(Teze şi antiteze)*. Aşadar a exprima exact, fără înflorituri ridicole şi inutile, gînduri şi simţiri superioare.

Teoretizarea anticalofiliei i-a atras epitete nefavorabile. Eugen Ionescu îl socoteşte „prolix“, iar M. Ralea, de o „platitudine aproape trivială“. În schimb, pentru I. Sîrbu „stilul nud“ argumentează descendenţa Stendhal-Proust, iar „comunicarea laconică“ are pentru Aurel Petrescu semnificaţia încrederii în puterea magică a cuvîntului.

Comparaţia cu Arghezi (celor doi le-ar fi comună cultivarea „esteticii urîtului“, crede Aurel Petrescu) nu se poate susţine. E vorba de o confuzie. Autenticul nu e urît. Camil Petrescu nu îngroaşă, nu selectează „bube, mucigaiuri şi noroi“ pentru a le sili să se manifeste estetic. Nu e scormonire intenţionată a gunoiului, ci autenticitate. Războiul e urît, fără-ndoială, dar adevărat, natural, firesc. Laconic, cuvintele sugerează atmosfera. Ele au pentru Camil Petrescu o existenţă funcţională, rezultat al intersecţiilor contextuale.

Artă şi ştiinţă. „Eu nu concep arta decît ca expresie a adevărului, fie el şi convenţional, deci arta are acelaşi obiect ca ştiinţele zise morale“ *(Teze şi antiteze)*.

În *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* sînt afirmate cîteva idei tangente sincronismului lovinescian. Pornind de la observaţia că pînă la Marcel Proust „ştiinţa şi filozofia nu-şi aveau o literatură epică într-adevăr corelativă“, adaugă: „Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelaţie cu psihologia acelei epoci, şi dacă stăruim să arătăm că psihologia însăşi este în funcţie de explicaţia filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu şi mai multă îndreptăţire la afirmaţia că o literatură trebuie să fie sincronică structural, filozofiei şi ştiinţei ei“. Proust ilustrează astfel noul concept al timpului, legat direct de filozofia bergsoniană a cunoaşterii intuitive care vizează „aspectul originar, mobilitatea vie, inefabilul devenirii ... calitatea şi intensitatea“. „Aşezînd Eul în centrul preocupărilor mele, mai folosind vechile facultăţi, inteligenţa, afectivitatea şi voinţa, doar ca modalitate didactică /.../ psihologia

funcțională a creat o prblematică nouă a personalității". În această încredere deplină în psihologie vede G. Călinescu principala confuzie a lui Camil Petrescu, de vreme ce nu psihologia, ci sufletul uman interesează literatura. Cercetarea prozei sale ne arată însă că numai teoretic poate fi vorba de o confuzie.

Realitatea apare prozatorilor interbelici atît de contradictorie încît simpla „zugrăvire" nu mai satisface. Se caută „semnificația". Firesc, științele, psihologia mai ales, sînt chemate în ajutor. Proust pare să ilustreze, nu numai pentru Camil Petrescu, aspirațiile scriitorilor noștri: „Ce este altceva romanul lui Proust, dacă nu o halucinantă goană după adevăr, o nostalgie profundă și lucidă a unei realități fixe, un dor de cunoaștere și verificare, de descoperire și precizie?" (M. Sebastian, *op. cit.)*.

Absolutul. Orgoliul. „Dar eu / Eu am văzut idei. . ." *(Versuri,* 1957); „N-am decît un singur gînd; să mă port așa ca și cum de mine ar depinde totul" *(Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici)*.

Comparația cu Eminescu, un alt intelectual de rasă al literelor românești, se face pe linia aspirației spre absolut. Analogia este valabilă parțial. *Absolutul* este un termen într-adevăr pomenit frecvent în legătură cu cei doi, dar dacă la Eminescu insula lui Euthanasius, în care ființa își redescoperă simplitatea primară mai presus de convenții morale și chiar de rațiune, este idealul, la Camil Petrescu absolutul este tocmai încercarea de a cuprinde și supune cu rațiunea toate manifestările contradictorii ale existenței umane. Doar în parte poezia filozofică eminesciană susține afirmația lui Aurel Petrescu că romancierul „vine din Eminescu prin setea de absolut, năzuința de a se avînta spre valorile cele mai înalte ale spiritului". Dealtfel, oricînd poate fi acceptată o comparație cu Blaga, Barbu sau Arghezi dacă ne referim la obsesia cunoașterii.

Demonstrația. „Cred că schema gîndirii mele era complet fixată în clipa cînd am conceput *Jocul ielelor* în 1915, odată cu descoperirea că timpul e a patra dimensiune a spațiului și în același timp cu analiza apriorismului kantian, expusă în *Ultima noapte* [. . .] Tot ce a urmat de un sfert de veac

încoace a fost numai o informare şi o docmentare pentru ilustrarea acestei gîndiri“ *(Ştiinţa substanţei).*

Insistente şi deloc rare, intervenţiile teoretice ale autorului au creat de multe ori impresia situării operei propriu-zise pe un plan secund, ca simplu material demonstrativ al ideilor.

„E o adevărată plăcere să te laşi năvălit de acel puhoi de argumente în spume“, afirmă G. Căliresçu, dar „e atîta frenezie dialectică încît te poţi întreba dacă teoria este forma generală a spiritului său productiv anticipînd fapta, ori dimpotrivă, opera este mai mult un act de demonstraţie, de ilustrare a teoriei“. N. Manolescu la rîndul său observă amestecul de roman şi jurnal de roman prin care Camil Petrescu „ne demonstrează cum se scrie un roman“, iar Marian Popa vede în literatura teoreticianului romanului modern „un mod de aplicare a posibilităţilor propriei filozofii“. Astfel de delimitări nu-şi au rostul dacă sîntem de acord că *teoria* şi *creaţia* nu sînt două compartimente ireconciliabile ale literaturii, că scriitorul, artistul este o fiinţă raţională capabilă chiar de a sesiza resorturi mai adînci ale existenţei, invizibile ochiului obişnuit. Şi că, în fine, Camil Petrescu nu este singurul exemplu în arta universală de îmbinare fericită a teoriei cu expresia artistică.

*
* *

Camil Petrescu este prozatorul preocupat constant de teoretizarea actului său creator. G. Călinescu vorbea de „puhoiul de argumente în spume“ care însoţeşte fiecare nou demers compoziţional. Rezultatul este un „jurnal de roman“ (N. Manolescu) sau „o fabulă a romanului“ (M. Zaciu, *Camil Petrescu şi modalitatea estetică a romanului*, în „Steaua“, nr. 5, 1967). Tehnica romanescă e cercetată şi motivată fie în chiar ţesătura romanelor, fie în *Teze şi antiteze* ori în articolele, multe, adunate în volumul *Opinii şi atitudini*. Recent, editura „Minerva“ ne-a pus la dispoziţie o importantă cantitate de *Documente literare* — Camil Petrescu. Parcurgerea întregii opere camilpetresciene de la poezie la teatru, de la proză la critică, oferă în final o veritabilă „teorie a romanului“. Capitolele ce urmează vor încerca să o pună în evidenţă. Permanentele referiri la scriitorii lumii, care au scris şi au gîndit contempo-

ran cu Camil Petrescu, vor revela atît deschiderea spre inovație a acestuia cît și a întregii literaturi române interbelice. Coincidența unor idei va fi, credem, grăitoare. Locul prozatorului și al teoreticianului în literatura universală va fi cel puțin propus dacă nu demonstrat.

Afirmațiile teoretice ale lui Camil Petrescu pot fi socotite răspunsurile cîtorva întrebări, și anume: de ce se scriu romane?; despre ce trebuie scris?; cum?; pentru cine sau cui se adresează ele? Subcapitolele următoare vor respecta această ordine.

> **„Trage-ți scaunul lîngă buza prăpastiei, ca să-ți spun o poveste".**
>
> *F. Scott Fitzgerald*

De ce? „Căci romanul e un gen făcut pentru ingenuitatea noastră, pentru copilăroasa noastră putință de a crede în ficțiune, de a ne lăsa convinși de realitatea ei“ (M. Sebastian). Este cea mai fantezistă întrebare, poate cea mai veche, iar citatul de mai sus ne-o arată și provocînd mereu răspunsuri mai aproape de poezie decît de adevăr.

Autodepășire. Arta a fost dintotdeauna o încercare de a da chip unui adevăr ideal. Permanenta nemulțumire a ființei umane — insațietate și neliniște — este, credem cu toții, legea progresului. Romanul, produs al unei inteligențe deschise spre lume, satisface dorința de eminență a omului; romancierul omniscient ne dă iluzia demiurgică, cel mizînd pe „subterană“ răspunde dorinței de complexitate. „Romanul își are izvorul, antropologic (nu istoric) într-o carență a ființei umane. Nu sîntem îndeajuns, vrem să fim mai mult decît sîntem“ (N. Balotă, *op. cit.).*

În *Noua structură și opera lui Marcel Proust,* Camil Petrescu (și e momentul să notăm aici o observație a lui N. Manolescu cu care sîntem de acord, și anume, că ideile cuprinse în studiul amintit sînt atît de personale încît singura greșeală a lui Camil Petrescu este aceea de a pomeni numele lui Marcel Proust în titlu) vorbeșe despre orgoliul creatorului, absolut necesar pentru nașterea unor opere viabile. E dealtfel unica rezolvare posibilă a existenței: „Această așezare a eului în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el

e singura realitate înregistrabilă". Orgoliul s-a dovedit mai util omenirii prin operele pe care le-a provocat decît falsa modestie: „Căci nici unul, absolut nici unul dintre marii scriitori ai lumii n-a fost modest în înţelesul vulgar al cuvîntulu" *(Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici)*. Literatura e un mijloc de a evada şi, iarăşi, de a depăşi prin evadare o anumită condiţie: „Viaţa asta pe care o trăim aici, în timpul acesta şi în locul acesta, e urîtă, vulgară şi meschină. Singurul lucru acceptabil pe care îl poate oferi, e doar dorinţa de a evada din ea, sforţarea de a schimba cît de puţin" (idem). Orgolios, Camil Petrescu îşi propune să trăiască astfel „ca şi cum de mine ar depinde totul", iar Mircea Eliade pare a-i da replica: „Dacă nu mă deştept azi înainte de soare, soarele nu va răsări şi pămîntul va rămîne suspendat în întuneric" *(Şantier*, Cugetarea, 1935).

Amăgire. „Este implicată în opera de artă intenţia de a supravieţui, acesta este fondul ei metafizic" *(Documente literare*, p. 327). Din nou o idee veche. Prin creaţie omul supravieţuieşte, îşi asigură o şansă, unica posibilă. Romanul devine o boală, o boală a veşniciei. „Este de asemenea o boală a omului, a acelui om căruia nu-i ajunge conştiinţa sa... Romanul este un substitut al morţii" (Albérès, *op. cit.*). Memoria dă vieţii o nouă dimensiune. Pentru Camil Petrescu *prezentul* oferă preaplinul existenţei absolute, cu o completare: *amintirile* sînt şi ele prezente, cele involuntare. *In căutarea timpului pierdut* şi în cel *regăsit*, Marcel Proust crede şi el în „recuperarea şi recunoaşterea unei părţi tot mai mari din viaţă" prin roman. Ultimele cuvinte sînt ale Virginiei Woolf. Într-un *Testament literar* („Azi", 1937, febr., nr. 2) Anton Holban urmăreşte acelaşi lucru prin introspecţie: „E mai normal să profiţi de literatură, pentru a-ţi face portretul interior şi a căuta să-ţi prelungeşti existenţa". Iar „plăcerea de a trăi prin fiecare erou" despre care vorbeşte G. Călinescu nu este cel mai banal dintre motivele scrisului. „Totdeauna literatura a fost menită să ne apere de moarte", conchide şi N. Manolescu.

Autocunoaştere lucidă. Prelungirea existenţei prin literatură este posibilă şi prin intensitatea trăirii. Trăirea substanţială înseamnă la Camil Petrescu, „luciditate în emoţie". Cîteva pasaje din *Documentele literare*, folosite uşor modificat în romane, sînt deosebit de clare în acest sens: „E supărător că psi-

hologia modernă ignoră faptul că atenţia intelectuală sporeşte intensitatea emoţională. Afectele, ca şi durerea de dinţi, se intensifică dacă le gîndeşti, dacă implică luciditatea. Intelectualii adevăraţi au emoţii mult mai puternice decît oamenii normali. Luciditatea se instalează în emoţie ca un stilet care adînceşte toate feţele interioare. Toată viaţa sensibilă şi afectivă este sporită de lumina în care o învăluie inteligenţa". Şi: „Refularea stăruitoare a emoţiilor nu duce la o răcire a vieţii afective, ci dimpotrivă, la o intensificare interioară, la ravagii de ordin lăuntric. E un moment esenţial în artă acest dramatism superior al emoţiilor interiorizate".

Dacă pînă în secolul XX arta se mărginea la aspectele exterioare, decorative ori tipic-ideale ale existenţei, arta modernă pătrunde înăuntru şi luminează rădăcinile adînci ale gîndurilor şi gesturilor noastre. Salavin al lui Georges Duhamel (*Spovedanie în miez de noapte*, Paris, 1934) se spovedeşte din dorinţa de a repara o greşeală a lumii: „Lumea are două istorii: istoria actelor sale, cea care se gravează în bronz şi istoria gîndirii ei, cea de care nu pare să se sinchisească nimeni". Datoria scriitorului este de a fixa în cuvinte gîndirea şi efortul ei de a cunoaşte. Ideea este extrem de răspîndită în epocă. Imaginaţia cade în dizgraţie sau măcar pe un plan secund. „Cunoaşterea devine scop în sine iar facultatea plăsmuitoare nu i se mai află supraordonată ci îi devine consubstanţială" (Edgar Papu, *Soluţiile artei în cultura modernă*, Casa Şcoalelor, 1943). „Această trebuinţă de *cugetare* este cea mai adîncă melancolie a oricărui roman mare şi autentic. Naivitatea poetului e violentată" (G. Lukács, *op. cit.*). Scriitorul nu mai este o oglindă reflectînd pasiv o realitate de nepătruns în mecanismele ei interne, ci o conştiinţă interogativă. Cunoaşterea e plăcere şi datorie în acelaşi timp. „Sînt timpuri cînd dorinţa de a şti, de a cerceta, de a mă afunda în labirintul cunoaşterii, mă cuprinde cu furie" (H.P. Bengescu, *Opere*, vol. I, Minerva, 1975). „Viaţa este mai adevărată, mai palpabilă prin cunoaştere. Totul se dublează în om prin cunoaştere" (Gaston Bachelard, *Poetica spaţiului*, P.U.F., Paris, 1957, p. 122). Existenţa spirituală pe care mizează totul scriitorii epocii este absolut problematică. Blaga îşi imaginează viaţa ca o plimbare gravă printre lucruri pentru a le da nume şi deci a le subordona înţelegerii noastre. Nu altceva scrie D.D. Roşca: „A trăi este cu necesitate echivalent cu a interpreta, a da lucrurilor un sens în raport cu

noi înşine" (*Existenţa tragică*, Fund. regale, 1934). Omul traducînd în concepte inteligibile puhoiul senzaţiilor furnizate deopotrivă de lumea exterioară şi cea dinlăuntru. „Eu, subiect, sînt închis într-o cetate, ale cărei ferestre şi uşi sînt propriile mele senzaţii" (Clara Dan, *Intenţionalitatea la Husserl*, Revista de filozofie, nr. 11, 1968). Aşadar, *cunoaşterea*, poate cel mai frecvent cuvînt rostit în veacul nostru. Şi nu numai pentru că „e caraghios să porţi cu tine un străin" (A. Holban, *Pseudojurnal)*, ci pentru că „menirea scriitorului e să sporească prin scrisul lui conştiinţa în lume. Aici e puterea lui. Sporind lumina în lume, el izgoneşte răul, căruia nu-i prieşte decît întunericul" şi „scriitorul este o lampă aprinsă care luminează bolţile întunecate unde se plăsmuiesc loviturile nedrepte, ascunzişurile unde foiesc guzganii răului, dedesubturile umede unde colcăie gîngăniile lacome. Asta e puterea lămpii şi numai prin actul luminii" (Camil Petrescu, *Mănuşile*, în *Nuvele*, ESPLA, 1956). Oricît de dezarmantă ar fi încrederea în inteligenţă şi în efectul sanitar al cunoaşterii intelectuale, tainele lumii sînt inepuizabile şi mai puternică rămîne

Provocarea, alt motiv al scrisului. „Cunoaşterea realului este o lumină care proiectează totdeauna undeva umbre. Nu e niciodată imediată şi plină" (G. Bachelard, *op. cit.)*. Dacă aici *umbra* e o deficienţă, la Blaga, ne amintim, *taina* e o calitate a luminii. La Camil Petrescu e mai întîi o constatare: „S-a proclamat incapacitatea raţiunii de a transcende şi atunci mintea omenească s-a retras în ea însăşi ca un melc" *(Teze şi antiteze)*, apoi o deznădjde: „Trista zădărnicie a scrisului, care nu poate deveni, nu poate lămuri, nu o poate fixa ca o ţintă de aur fluturele nuanţei, larva adevărului" *(op. cit.)* pe care o depăşeşte alegînd soluţia introspecţiei: „că nu putem cunoaşte nimic absolut decît răsfrîngîndu-ne în noi înşine decît întorcînd privirea asupra propriului nostru conţinut sufletesc" *(op. cit.)*. Cunoaşterea şi autocunoaşterea sînt pe cît de inevitabile prin însăşi natura spiritului uman, pe atît de neconfortabile. Ury Benador o notează sarcastic: „Inumana scormonire a străfundurilor sufleteşti ne supără simţul de confortabilitate, ne zgîlţîie din starea de conformism în care ne place să ne bălăcim" *(Subiect banal*, Alcalay, 1935) iar M. Blecher lucid: „Nu scriu această carte pentru confortul meu sufletesc ori al cititorului" *(Vizuina luminată*, Minerva, 1970). Gaston Bachelard

(*L'eau et les rêves*, Paris, 1942) o afirma direct: „Lumea este provocarea mea. Eu înțeleg lumea fiindcă o surprind cu forțele mele incisive, dirijate". Autocunoașterea este răspunsul omului la provocarea lumii și singurul mod de a o supune:

„— Ce faci pentru a liniști marea în furtună?

— Îmi stăpînesc furia".

Edgar Quinet

Dialogul. Teama de singurătate se traduce în nevoia expresiei, pînă-ntr-atît încît la Camil Petrescu numai ceea ce este exprimat, deci scris, există cu adevărat (Gaston Bachelard, în cartea citată mai sus, se întreba șocant: „Ceea ce nu poate fi scris merită oare să fie trăit?"). Această credință a prozatorului român poate fi utilă în luminarea nu numai a concepției sale teoretice ci chiar în înțelegerea sensurilor adînci ale cărților sale. Iată: „Nevoia de expresie este o nevoie de afirmare, de individualizare care decurge din voința inițială. Nu există decît ceea ce este înregistrat. Și expresia este o formă de înregistrare, în primul rînd. Dar ce vrea omul să transmită timpurilor care vin după el? Conștiința lui, sub toate aspectele, în toată structura ei" *(Documente literare)*. Dialogul cu sine, cu propriul trecut, cu ceilalți, cu viitorul ar fi singura realitate. E aceeași încredere în cuvînt despre care am mai vorbit și la care vom reveni. Dar, în cele din urmă și această realitate e iluzorie. Dialogul romanului modern este „interacțiunea mai multor conștiințe, fără ca vreuna din ele să devină în cele din urmă obiectul alteia" (M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Univers, 1970). Așadar, monologuri suprapuse luminîndu-se reciproc, dar vag. Așa se întîmplă la Dostoievski, la Faulkner, la Camil Petrescu în *Patul lui Procust*. Dialogul rămîne o *necesitate:* „Adevărata viață a personalității este accesibilă numai în cazul unei pătrunderi dialogale" (M. Bahtin, *op. cit.)*, un *vis:* „Literatura așează una dintre acele punți care peste prăpăstii de întuneric chiar, trec de la suflet la suflet într-o supremă și pură încercare de a realiza un circuit vital" *(Teze și antiteze)* sau un *principiu:* „Eu sînt un om în lume care vrea să vadă și caută un mijloc de a comunica pe cît poate mai fidel celorlalți ceea ce el vede pentru un cît mai bun control al celor văzute" *(Știința substanței)*. Dar întreaga literatură interbelică este o dovadă că cea mai importantă dominantă a dialogului este *singurătatea*.

Despre ce? Chiar şi atunci cînd romanul, prin imaginaţia fabuloasă, avea ambiţia de a *reface* lumea sau numai firul vieţii exterioare a unui individ, intimitatea era abisul atrăgînd hipnotic romancierul din secolul XVII încoace. Dar în secolul nostru obiectul romanului este mai mult ca oricînd omul ca fiinţă morală, intrat în conflict insolubil cu sine înainte de a fi cu societatea.

Gaëtan Picon, în lecturile sale proustiene, socoteşte romanul „*În căutarea timpului pierdut*" „o epopee a unui eu" în care unicul subiect se are pe sine ca unic obiect. Definiţia se poate extinde asupra unei mari arii a romanului interbelic. Analiza, interogarea fiinţei se pot realiza doar printr-o oprire a vieţii, printr-o încremenire ce lasă loc scrisului, interpretării. Fluxul memoriei şi al inteligenţei e singura curgere. Timpul real se suspendă şi creşte timpul adînc, superior al retrăirii prin literatură. Alături de această direcţie psihologistă, evoluînd de la simpla şi tradiţionala analiză psihologică atotştiutoare, la literatura persoanei întîi interogatoare, şi pînă la dicteul automatic suprarealist, se dezvoltă la noi ca şi pretutindeni, sau, mai exact, continuă să crească romanul obiectiv, „anatomic" în terminologia lui N. Frye, în continuarea lui Balzac şi existînd la noi strălucit şi aspru la Liviu Rebreanu sau mitic la Mihail Sadoveanu. Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, M. Blecher etc. vor fi însă „scafandrii sufletului" (M. Sebastian) şi vor alege ca eroi ai cărţilor lor omul inteligent, conştient. Definiţia intelectualului „Din registrul ideilor gingaşe" pare să fie cea acceptată de toţi scriitorii pomeniţi mai sus. Aşadar, intelectualul este „numai omul obsedat de inteligenţă, care opune realităţii trebuinţa şi capacitatea pură de a înţelege" (P. Zarifopol, *Din registrul ideilor gingaşe*, Cultura Naţională, 1926). Nu la fel crede G. Călinescu. Acesta consideră că selecţia intelectuală a indivizilor apţi de a deveni personaje literare ţine de snobismul caracteristic naţiei noastre de rurali. Iar ecuaţiile „ţăran = om rudimentar", „orăşan = fiinţă complexă" sînt întru totul false în concepţia lui Camil Petrescu şi a altor confraţi urbani. Kant şi ţăranul îşi pun exact aceleaşi probleme în legătură cu viaţa. Ambele opinii exagerează. „Urbanizarea" literaturii noastre era necesară, ea însemnînd emancipare de provincialism şi deschidere spre universal. Pe de altă parte, Camil Petrescu însuşi nu operează o atît de strictă delimitare. Dimpotrivă, socoteşte că alegerea este condiţionată de

evoluţia societăţii şi culturii deopotrivă. Cînd n-am avut un adevărat roman al orașului, nici satul nu se afla într-o situaţie mai bună. Apoi literatura lui Liviu Rebreanu, ea singură poate fi un argument că nu atît subiectul contează cît tratarea lui.

Îndreptarea romanului spre eu şi cunoaşterea lui este un fapt. Schopenhauer lega de nobleţe şi înălţime spirituală această dirijare a cercetării romaneşti spre viaţa interioară. Subiectul este inepuizabil de vreme ce ne aflăm în zona instabilă a fluctuaţiilor, a relativului. Nu luminare a străfundurilor, ceea ce, dealtfel, este imposibil cu toată dezvoltarea ştiinţei, ci interogare a existenţei şi evidenţiere tragică sau numai gravă a singurătăţii. Construcţia romanelor moderne ilustrează şi ea această stare de lucruri. Iată ce spune M. Zaciu despre romanul lui Camil Petrescu: „Arhitectura romanului (avînd ca principiu constructiv Timpul) subliniază prin dispersare şi diseminare singurătatea omului modern, suspendat într-o lume pe care n-o mai poate cuprinde şi nici înţelege" (M. Zaciu, *op. cit.*)

Ambiţia tuturor romancierilor va fi autenticitatea. Alegînd ca subiect propria existenţă, scriitorul experimentează şi izolează o criză posibilă, oferind o operă activă, deschisă, incitantă rivalizînd cu marile opere clasice. „Ceea ce izbeşte însă numaidecît pe cititorul dotat cu oarecare perspicacitate este reducţiunea stilistică a romanului la persoana autorului . . . El şi-a însuşit perfect acel aer de nepăsare formală, de preciziune, pe care o cere autenticitatea indiscutabilă a faptelor, care este a clasicilor francezi, a lui Prevost, a lui Diderot, înainte de a fi a lui Stendhal" (G. Călinescu, *Istoria literaturii . . .*). Caracterele, acţiunea, situaţiile, atmosfera nu mai sînt subiectul obligatoriu al romanului. „Un romancier va scrie un roman de cîte ori va fi vorba de oameni şi întîmplări, iar nu de teorii şi reverii" (M. Eliade, *Şantier*). Orice experienţă a individului poate constitui materia unui roman, chiar şi lupta lui cu propriile gînduri sau viaţa petrecută între cărţi. Importantă este măsura în care se revelează fondul fiinţei, imperativul romanului fiind „autopsia" (Ortega y Gasset, *Meditaţii despre Don Quijote*, Univers, 1973).

Cea mai veche şi mai simplă definiţie a romanului este cea care-l numeşte o „poveste de dragoste". Iar spiritul şi meandrele sale se revelează prin iubire în toată complexitatea

sa. Pentru André Gide (*Noile fructe*, Gallimard, 1936) cea mai subtilă confluență este a dragostei cu gîndirea. Să-i dăm cuvîntul lui Camil Petrescu. Cîteva dintre opiniile sale asupra acestui subiect sînt cuprinse în cronica la *M. Sebastian — Femei (Opinii și atitudini)*. Iată-le: „E de netăgăduit că iubirea singură surprinde spiritul în devenire, căci pare-se că participă mai sigur decît orice altă funcțiune omenească, nemediat, din acel elan vital care e principiul devenirii"; sau „Prin iubire se pune din nou și acut problematica întregii existențe, așa cum frunza verde în nervurile ei, cuprinde principiul copacului întreg" iar „Întrebările pe care și le pune autorul sînt întrebările pe care și le pune viața, și toate dezbaterile sînt în jurul unor ființe și întîmplări vii". Că iubirea e o situație limită în care spiritul se evidențiază plenar o argumentează cu prisosință romanele interbelice. Și putem înșira nume la întîmplare: Proust, H.P. Bengescu, Maurois, Hemingway, Cezar Petrescu, E.M. Remarque, Faulkner, Camil Petrescu, Gib Mihăescu, A. Holban, M. Eliade, M. Mitchell, J. Steinbeck, G. Călinescu etc. Iar numele mai sus pomenite examinate atent trimit cu ușurință și la cealaltă situație limită aleasă de Istorie și de Literatură pentru a contura personalitatea: războiul. În război și în iubire spiritul e silit să aleagă, să-și dezvăluie esența, să-și construiască masca potrivită. Primul roman al lui Camil Petrescu este un argument.

Și ca să conchidem, romanul scrie cu predilecție despre om și întrebările sale iscoditoare asupra lumii, despre iubire și dorința nebună de certitudine, despre participarea la marile experiențe ale colectivității ale aceluiași om singur, amestec de gîndire și dragoste.

Cum? Exegeții lui Camil Petrescu, de la Eugen Ionescu la Nicolae Manolescu, detractori și admiratori, cad de acord cînd intră în discuție contribuția prozatorului la modernizarea tehnicii romanești. Nu se poate vorbi de tehnica romanului modern fără a-l cita pe autorul *Patului lui Procust*. Deschiderea sa spre toate inovațiile epocii în materie de roman, capacitatea de nuanțare, promptitudinea reacției, sînt uimitoare. Vom urmări în continuare aspectele romanului în concepția camilpetresciană păstrînd trimiterile la teoriile afirmate în literatura universală ca pe niște argumente ale locului nostru în lume.

Noua structură. Prefața la *Teze și antiteze* ne atrage atenția asupra semnificației pe care Camil Petrescu o conferă termenului de autenticitate: „Autentic ni se pare tot ce e omogen și solidar structural, în așa măsură încît permite printr-un act de inducție, identificarea întregului structural pornind de la parte, firește cu posibilitatea de a deduce într-o operație inversă partea din întreg". E identificabilă aici o similaritate frapantă cu definiția structurii în teoria formaliștilor ruși, al căror cerc ia ființă în anii 1914—1915. Mircea Zaciu o semnalează, fără a intra în amănunte, în studiul citat despre teoreticianul Camil Petrescu. Această idee a unității organice a frumosului artistic (dar și a trăirii) e formulată încă de Platon (Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, 1965) pentru care orice cuvîntare „trebuie întocmită asemeni unei ființe înzestrate cu un trup al ei" și cu „extremități potrivite între ele și potrivite cu întregul".

Filozofia cea mai apropiată de ideea de structură este fenomenologia, căreia Camil Petrescu îi consacră un capitol în *Istoria filozofiei moderne* (volumul III, 1938). Apelînd la intuiție ca mijloc de recunoaștere a realității în durată, nemijlocit și absolut, fenomenologia urmărește înainte de toate realizarea autenticului. Dar realitatea autentică este una esențializată, căreia creatorul îi extrage toate semnificațiile posibile, e o realitate egală cu un complex de semnificații. Autenticitatea înseamnă omogenitate structurală. Ceea ce-l face sensibil la universul formelor pe un scriitor este frecventarea științelor, care-i pun la îndemînă un adevărat spirit de geometrie. Această sincronizare a literaturii epice cu filozofia și știința zilei devine o realitate abia odată cu Proust. Pînă la el „literatura epică rămăsese anacronică". Acum trăirea este înțeleasă mai complex decît o simplă subsumare de elemente, este un organism, „întreguri, forme cu existență proprie care înseamnă mai mult decît înșirarea (măsurabilă) de părți componente" iar „eul nu e însumare de senzații" tot așa cum „versul e mai mult decît suma cuvintelor care îl alcătuiesc" *(Teze și antiteze)*.

Definiția dată autenticului mai sus cuprinde, alături de ideea de structură ca existență interdependentă a părților, pe cea conform căreia actul creator propriu-zis și cel critic deopotrivă presupun descompunerea și re-compunerea operei într-un proces păstrînd unitatea de perspectivă. Iar la Proust unitatea de perspectivă, halucinant de concretă, este dată de

tonul afectiv. Aşa încît „structura afectivă îi călăuzeşte memoria, chiar atunci cînd accentul cade esenţial pe cunoaştere". Interesul semnificaţiei dirijează fluxul amintirii, structura fiind astfel un „simulacru dirijat, interesat". Interesantă această accepţie a autenticului ca o manifestare a convenţionalului. „Necesităţile de tipar", cum le numeşte în subsolul *Patului lui Procust* Camil Petrescu, obligă la simulare. Dar cunoaşterea fiind intuitivă, deci nemijlocită, „ne dă aspectul originar, mobilitatea vie, inefabilul devenirii" iar atenţia se îndreaptă „spre morfologia organică, spre instinct, spre inconştient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital" (Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Editions du Seuil, 1966). Sau, altfel spus, emoţia controlată de luciditate, adică *trăirea substanţială*, este o cerinţă a artei autentice. Orice exagerare înseamnă falsificare. James Joyce nu este, astfel, agreat de Camil Petrescu: „Mecanicistă şi meschină intelectual, de asemenea, formula actelor gratuite, cea mai nouă în romanul modern" *(Teze şi antiteze)*. Totodată trăirii în durată, intuitive, îi e necesară completarea intelectului, subconştientul pur fiind o imposibilitate. Jean de Gourmont (*L'art d'aimer*, Paris, 1925) polemiza cu Bergson în termeni camilpetrescieni: „La această viaţă subconştientă participă celulele fiinţei noastre de aceea e viaţa noastră profundă şi pentru a o cunoaşte trebuie s-o faci să urce în conştiinţă. Căci o viaţă, o gîndire pur subconştiente, rămîn inexistente. În realitate acest subconştient nu există decît în clipa cînd îl luăm în conştiinţă". Camil Petrescu merge mai departe considerînd că doar ceea ce e exprimat inteligibil există cu adevărat, iar cuprinderea conştientă în forme verbale a actelor noastre înseamnă luarea în stăpînire a lumii şi a propriei existenţe. Intuiţia este sau trebuie să fie condiţionată de intelect, iar această adăugare a intelectului la obiect este chiar simulacrul care se numeşte artă. (Dar un simulacru necesar fiindcă opera de artă constituie totuşi un punct fix în fluctuaţia universală; ea nu poate fi alta decît este, se caracterizează prin unicitate şi irepetabilitate).

Structura ca întreg alcătuit din elemente ce se condiţionează reciproc (e momentul să pomenim aici o definiţie a operei dată de Tudor Vianu, în *Dualismul artei*, foarte apropiată de cea camilpetresciană: „O operă de artă este totdeauna un organism în sensul că nici unul din elementele ei nu

poate fi înlăturat fără ca armonia întregului să nu sufere") își asociază compoziția, arhitectura. Camil Petrescu optează pentru o formulă dinamică, de sistem, în care „universul edificat în actul creației să ne apară ca un proces integral, satisfăcînd năzuința noastră de a controla opera ca totalitate" (Ion Vlad, *Alegerea criteriilor în cercetarea literară*, în „Amfiteatru", nr. 12, 1969). „Tehnica tricotajului", cum o numește Camil Petrescu într-un interviu, presupune încorsetare în cronologie și convenții, mimare a perfecțiunii și deci falsificare. E preferată de autorii tradiționaliști, lipsiți de imaginație și de peisaj interior.

Romancierul arhitect posedă știința detaliului semnificativ, a banalității expresive: „Detaliul caracteristic este picătura care decide între artă și grosolana imitație. A ști să-l alegi dintre nenumărate detalii inutile, înseamnă să confirmi valoarea întregului" *(Teze și antiteze)*. Cum se poate ajunge la arta autentică? „Nu există în artă decît două soiuri de documentare: introspecțiunea și observația mediului cît mai obiectivă cu putință". Această nevoie de obiectivitate este servită de luciditate și detașare, aplicate și propriei existențe. „Și chiar cînd vorbești de durerile tale, să fii calm ca și cînd ai vorbi de dureri străine. Să obiectivezi totul, chiar și lirismul". Efortul de obiectivare este remarcabil chiar dacă „pentru noua sensibilitate viața este o adîncime tulbure în care lumina conștiinței clipește doar" *(Opinii și atitudini)*.

Vocea auctorială. Folosirea perspectivei unice este una din esențialele contribuții ale romanului modern la drumul spre adevăr și concret al artei. Bergson o propune, Proust o experimentează. Romancierii renunță la concurarea stării civile, performanță cu care se putea mîndri Balzac. Eul este așezat în centrul existenței și lumea există în măsura în care înregistrarea ei de către această singură conștiință se transformă în expresie. Personajul auto-analitic este singurul veridic. Dar romancierul „vrînd-nevrînd ne revelează fondul ființei sale, chiar dacă se acoperă cu personaje. În van se va servi de o realitate ca de un ecran. *El* proiectează această realitate, el o înlănțuie" (Albérès, *op. cit.*). Și lucrurile stau așa fiindcă „adevăratul romancier creează personaje din propria sa substanță" (G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, 1942).

Oricît de fictivi ar fi eroii săi, autorul le transmite ceva din existența sa, din ființa sa, chiar și involuntar. „Un autor

poate pînă la un punct să-și aleagă deghizările dar nu poate niciodată să aleagă să dispară" (A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, 1930). Opera oferă astfel versiunea ideală a omului real. Cu toate acestea, romanul modern se îndepărtează de imaginație și pretinde atributul de *onestitate* a viziunii. „Căci autorii nu făceau decît *propuneri* de realitate" (Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Univers, 1976), iar ambiția artei moderne este concretul clipei prezente. Artistul să povestească lumea văzută prin el, fără nici o supoziție asupra faptelor netrăite. „E ceea ce face Proust cu hotărîre și luciditate" (*Teze și antiteze*). Cum poate fi evitată formula deductivă, falsă, tipizantă, neadevărată a romanelor de pînă la Proust? Camil Petrescu explică pe larg: „Ca să evit asemenea grave contradicții, ca să evit arbitrarul de a pretinde că ghicesc ce se întîmplă în cugetele oamenilor, nu e decît o singură soluție; să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc eu... Asta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar asta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi, eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi". Calitatea de document pe care consemnarea propriei experiențe o conferă scrisului este motivul esențial al entuziasmului cu care Camil Petrescu întîmpină *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu*: „E vorba de unicul document scris, autentic, pentru psihologia individuală românească", aproape de „acel suprarealism al automatismului psihologic, prezentare nemediată a actului pur"; e evident „contactul originar cu viața. Omul cu o crîncenă personalitate, a stat în fața hîrtiei singur, el cu Dumnezeu. Singura condiție pe care romancierul trebuie să o îndeplinească e aceea de a fi o „personalitate vie".

În „*Ultima noapte*..." Ștefan Gheorghidiu reprezintă vocea autorului, voce unică, axă în arhitectonica romanului. Toate celelalte personaje îi apar astfel lui Eugen Ionescu ca „pure reacțiuni psihice" ale personajului principal, prin prisma sentimentală a căruia urmărim narațiunea interioară. În *Patul lui Procust* Camil Petrescu recomandă soluția „dosarelor de existență" care sînt tot atîtea conștiințe unice confruntîndu-și în apartéuri existențele anterioare, experiențele afective. Acest dialog al conștiințelor puternice luminînd o singură realitate fără a reuși să-și modifice reciproc destinele

ne trimite la polifonia dostoievskiană ori la unghiurile narative ale lui Faulkner. În *Patul lui Procust* o realitate interogată este Ladima, personaj construit doar din confruntările retrospective ale celorlalte conştiinţe, care şi ele reuşesc iluminări tîrzii ale timpului subiectiv consumat. Dacă la Thibaudet „geniul romanului face să trăiască posibilul, nu să retrăiască realul", tocmai această retrăire a realului o ambiţionează romanul modern, experimentînd tehnici inedite. Rezultatul e tot convenţional, simplă iluzie a adevărului. „Nu există zădărnicie mai lamentabilă decît a scrisului" exclamă însuşi Camil Petrescu, din fericire, fără a se lua în serios.

Sinceritate-prolixitate. Mihail Sebastian avertiza în *Consideraţii asupra romanului modern* că obscuritatea identificabilă la scriitorii români se explică nu prin ignorarea gramaticii existente, ci prin lipsa unei gramatici adecvate: „Pentru ca din litere şi cuvînt să clădeşti o clipă lăuntrică, pipăindu-i vibraţiile senzaţiei şi retrăind-o în autentică viaţă şi sînge, gîndurile au nevoie să se desfăşoare în absoluta lor logică interioară, călcînd peste propoziţiuni şi fraze ca pe nişte moarte tipare". Explicaţia lui Sebastian nu este izolată în epocă. Nevoia de sinceritate şi dorinţa de nonconvenţionalism nu pot fi cuprinse în formele trecutului. Instaurînd *concretul*, romancierii abolesc compoziţia clasică. Cum se poate adapta limba la mişcarea nebănuită a gîndului, în mers? „În mod simplu voi lăsa să se desfăşoare fluxul amintirilor. Dar dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză şi povestesc toată întîmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nici o importanţă. Dacă îmi lungeşte aliniatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină, două, 30 ori 150" *(Teze şi antiteze)*. Scriitorul, prin urmare, nu trebuie să se lase condus de o idee preconcepută, să-şi silească gîndurile, senzaţiile, impresiile, îndoielile să se diformeze pentru a se conforma tiparelor tradiţionale. Dimpotrivă, absenţa compoziţiei poate deveni o calitate. Într-o cronică la *Femei* (cartea lui Sebastian) citim: „Însăşi lipsa de compoziţie a cărţii, această înmlădiere a spiritului la cursivitatea plină a materialului, sînt un indiciu despre cuprinsul viu al volumului" (*Opinii şi atitudini*, p. 210). Aceleaşi sfaturi în subsolul *Patului lui Procust*. Cum trebuie să scrie cineva pentru a se falsifica cît mai puţin cu putinţă? „Luînd tocul în mînă, în faţa

unui caiet, şi fiind sinceră cu dumneata însăşi pînă la confesiune" şi „Povesteşte net, la întîmplare, totul ca într-un proces-verbal" sau „Fii prolix, cît mai prolix. Foloseşte cînd vrei să te explici comparaţia. Încolo nimic". S-ar părea că gustul anticalofil, punerea sincerităţii deasupra stilului în înţeles clasic, vine de la André Gide: „Pune-ţi în povestire cîtă dezordine vrei ... De ce să cauţi să reconstitui faptele în ordinea lor cronologică, de ce nu le-ai înfăţişa aşa cum le-ai descoperit?

— Atunci trebuie să-mi daţi voie să vorbesc mult despre mine.

— Fiecare din noi face vreodată altceva?" (*Isabela*, Paris, 1921). Deşi îndemnurile celor doi, Camil Petrescu şi A. Gide, sînt aproape identice, nici Stendhal nu-şi dorea altceva: „Nu urmăresc altceva decît să povestesc *adevărat* şi limpede ceea ce se petrece în inima mea. Nu cunosc decît o regulă: a fi clar". Paradoxal, claritate şi prolixitate înseamnă acelaşi lucru — surprinderea adevărului fără preocupare pentru stil şi compoziţie. Însă „cel mai greu lucru, cînd ai început să scrii e să fii sincer: niciodată cuvîntul să nu preceadă ideea" (A. Gide). Şi e cu atît mai dificil cînd sinceritatea trebuie să vizeze propria persoană: „Nesuferit lucru! cînd vorbeşti de tine nu isprăveşti niciodată" (G. Duhamel).

Camil Petrescu aplaudă tipărirea *Amintirilor colonelului Lăcusteanu* şi pentru impresia de ancorare în *concret* pe care o dau toate întîmplările consemnate: „Personajul are toate arterele şi venele prinse în concret, e voluntar ca viaţa însăşi în impulsurile ei" *(Teze şi antiteze)*. Această sincronizare cu viaţa le conferă autenticitate. Concretul în aspectele lui e infinit mai bogat decît în schemele aranjate de un romancier. Şansa scriitorului este abolirea tiparelor şi regulilor compoziţionale, deci prolixitate ca urmare a sincerităţii absolute: „Nu te teme de confuzii. Nelămurirea ajută la profunzime" (A. Holban, *Testament literar*, în „Azi", 1937, nr. 2). O operă literară este cu atît mai sigur roman cu cît acela care îşi înseamnă întîmplări şi prefaceri sufleteşti le face mai spontan, mai nesofisticat.

Timpul. Resimţit ca duşman, timpul a fost mereu cel care curge şi macină, nepăsător şi implacabil. Iar devenirea nu era decît alunecare spre moarte. Timpul Istoriei intră în literatură arogant, decorativ, costumat atent, pedant şi sfătos, ascunzîndu-şi abil nestatornicia. Cel al personajelor clasice se

lasă etichetat, își înșiră cuminte etapele și singurul său rost este cel al coacerii. Un timp răbdător, confortabil, doar uneori pretext de melancolii trăite epidermic. Odată cu Proust timpul primește materialitate și o independență ce poate fi supusă de inteligență prin rememorări guvernate de afectivitate. Nu mai este linear, ascendent, ci are volutele imprevizibile ale vieții însăși. Poate fi căutat, regăsit (cum o face Proust) sau dăruit (e cazul lui Ștefan Gheorghidiu). Nuanța „diferențiază durata pură de simbolul spațializat al acesteia, timpul" (L. Blaga, *Ființa istorică*). „Topo-analiza", cum o numește Bachelard *(La poétique de l'espace)*, cercetează asistată de psihologie locurile vieții noastre intime și le găsește corespondențe cu durata interioară. Spațiul și timpul se întretaie într-un prezent adînc. „Singur prezentul îmi oferă preaplinul existenței absolute — dar în constituția prezentului intră și amintirile involuntare" (*Teze și antiteze*, p. 58). Eliberat de cronologie, timpul pătrunde în roman și-i dăruiește o libertate absolută de mișcare. A. Thibaudet observă în *Fiziologia criticii* că nu mai este necesară nici compoziția fiindcă romanul are timp. Pentru B. Tomașevski (*Teoria literaturii, Poetica*, Univers, 1973, p. 345) romanul e o nuvelă emancipată care sparge toate tiparele și încalcă regulile: „Romanul reprezintă de fapt o nuvelă trenată și lungită, în raport cu care toate celelalte nuvele nu sînt decît niște episoade de încetinire și de întrerupere". Calitatea romanului de a fi un „gen tărăgănat" (J. Ortega y Gasset) este o necesitate impusă de dorința de a da impresia de autentic: „Romanul presupune o anumită *încetineală* a mersului care să-i îngăduie cititorului să trăiască printre personaje și să se deprindă cu ele" (A. Gide, *Jurnal*).

Romanul reușește oprirea în loc a clipei și trăirea sau retrăirea ei dilatat, minuțios, enorm: „Timpul e însăși ezitarea, întîrzierea în opoziție cu inexorabila devenire materială" (G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, 1977). Ființa umană s-a definit întotdeauna prin nesupunerea sau, măcar, încercarea de nesupunere la dominația lui Cronos. Iar explorarea subteranei, a tainelor devenirii se face printr-o mișcare involutivă, prin *coborîre* și *încetineală*. Este modul de a se opune curgerii timpului, singura oprire posibilă a acestei curgeri. Narațiunea romanescă sugerează astfel durata. Dacă romanul tradițional ubicuu prefera spațiul, dealtfel singura certitudine într-o lume a schimbărilor și fluctuațiilor,

cel modern își asumă reprezentarea *temporalității* în derularea ei subiectivă, spațiul rămînînd în continuare *locul* imaginației romanești. Așadar, Cronos și Topos, mereu împreună, unul dobîndind întîietate în fața celuilalt numai prin actul gîndirii. Nimic nu există decît *hic et nunc*, spațiul avînd o aparență de durabilitate, de veșnicie chiar, care ni-l apropie, pe cînd timpul „fuge ireparabil". Iluzia regăsirii lui rămîne o iluzie, favorizată de spațiu, grație familiarității sale. Interferențele spațiului și timpului, ale unui spațiu preferat legat de un timp pe măsura sa, această „simbioză între elemente de ordin temporal și spațial în cadrul aceluiași întreg concret și definit" (M. Bahtin) este cronotopul literar, care definește unitatea artistică a operei literare în relația acesteia cu realitatea.

Iluzia regăsirii timpului adevărat e consemnată lucid de Camil Petrescu în finalul *Ultimei nopți*... „Nu putem avea în simțiri și deci în minte, decît ora și locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenționale, care nu corespund la nimic, sînt cel mult o simplă firmă provizorie". Firma provizorie e însăși literatura; ea răspunde provocării timpului folosindu-se de el cu generozitate. Lungile adausuri în șpalt atît de caracteristice lui Camil Petrescu (operate și de Proust în aceeași libertate) sînt iarăși un argument că romanul *are timp*: „E destul de neserioasă această economie a scrisului, cînd spațiul e nelimitat, cînd timpul e infinit, cînd oamenii se îndeletnicesc atît de puțin cu fapte vrednice de stimă" *(Teze și antiteze)*.

Cuvîntul care spune adevărul. Am pomenit deja de structura dialogală a romanului camilpetrescian, trimițînd la Dostoievski sau Faulkner prin interogarea liberă, *deschisă* a unei realități. O lectură atentă mai ales a *Patului lui Procust* din perspectiva importanței acordate cuvîntului ne amintește de *Primul manifest al suprarealismului* (1924) al lui André Breton unde „cuvintele, imaginile se oferă doar ca trambuline spiritului celui ce ascultă". „Într-o după-amiază de august" individualizată doar prin toropeala lipicioasă a zilei de vară tîrzie se întîlnesc, fără îndoială prin convenția impusă de economia romanului, timpuri subiective în divagații largi, adînci, la suprafață răzbind doar fraze sarbede, disimulatoare. Scrisorile lui Ladima cu timpul lor încremenit completează postum rememorarea vieții lui Fred, alt timp deci întregit și limpezit cu intervențiile Emiliei și ale autorului însuși, într-un joc

savant de sugerare a autenticului, limbajul devenind un paravan al gîndului, un simplu gest reflex. Periodice ieşiri la suprafaţă, „efort de sociabilitate" cum îl numea André Breton, într-un prezent acceptat doar ca pretext, în propoziţii deschizînd spre interior în tărăgănate coborîri. Rezultatul în adînc, nu la suprafaţă, care se supune convenienţelor, este „restabilirea dialogului în adevărul lui absolut, degajîndu-i pe cei doi interlocutori de obligaţiile politeţii. Fiecare din ei îşi urmează pur şi simplu solilocviul /.../ fără să se impună cîtuşi de puţin aproapelui". Dar este oare solilocviul imaginea perfectă a trăirii? Cel mai încrezător poate în cuvînt dintre scriitorii noştri, Camil Petrescu îl consideră totuşi „un mijloc imperfect de comunicare", iar sensul, adevărul, conţinutul real „scapă printre silabe în propoziţiuni, ca aburul prin ţevile plesnite". Comparaţia cu André Gide (cel din 1936, *Noile fructe*) este şi aici posibilă: „Cea mai sinceră emoţie a mea, de îndată ce-o exprim, e falsificată". Unicul mijloc de a comunica şi de a exista în măsura în care aceasta înseamnă a gîndi („scrisul mă ajută să gîndesc", mărturisea Camil Petrescu) trădează, falsifică, iar „cea mai preţioasă parte din noi înşine este cea care rămîne neformulată" (A. Gide). Refacerea lumii prin verb este resimţită ca realitate, dorită, dar nerealizabilă de vreme ce verbul nu e altceva decît suspendare a lumii, simplificare a ei fiindcă diversitatea şi complexitatea realului şi chiar trăirea autentică a acestui real, depăşesc tiparele limbii. „Căci scrisul tot / E doar gîndire veşted conservată" *(Ideea)*. Cu toate acestea „simt nevoia unei exteriorizări" *(Note zilnice)*. Capacitatea de expresie este adesea limitată, intensitatea viziunii o poate depăşi, dar e un *mod de a fi* necesar fiinţei inteligente care îşi asumă din dorinţa de cunoaştere riscul acestei imperfecţiuni. „Cuvintele obişnuite nu sînt valabile la anumite adîncimi sufleteşti. Încerc să definesc exact crizele mele şi nu găsesc decît imagini. Cuvîntul magic care ar putea să le exprime ar trebui să împrumute ceva din esenţele altor sensibilităţi din viaţă, distilîndu-se din ele ca un miros nou dintr-o savantă compoziţie de parfumuri" (M. Blecher). Aceeaşi nostalgie o are şi Camil Petrescu: „Trebuie să posezi expresia în mod automat, ca să iasă cuvîntul singur în întîmpinarea gîndului destinat" *(Note zilnice)*. Soluţia ar fi ignorarea temporară a cuvîntului şi îndreptarea atenţiei spre interior: „Dar nu e preferabilă fierberea interioară, dospeala provocată de întîrzierea expresiei?" Întîrzierea expresiei nu înseamnă însă şi anu-

larea ei. Dimpotrivă „un roman de adîncire a sentimentelor metafizice se lucrează cu atenția și răbdarea unui covor de preț“ *(Teze și antiteze)*. Și se lucrează astfel nu din dorința de *pitoresc* a cărui relație cu arta este cu totul întîmplătoare ci din speranța că va putea exprima precis „lumea fluidă, instabilă, insesizabilă a gîndurilor superioare, a simțurilor complexe, a tonalităților sufletești infinit nuanțate“. Limba e un simplu instrument și e o perversiune prețuirea ei pentru capacitatea de „a spune frumos ceea ce toți gîndesc la fel“. Cum a cunoaște înseamnă a stabili raporturi, a găsi semnificații, „o minunată descoperire pentru luminarea ideilor o constituie comparațiile“ (Quintilian).

Comparația. Și pentru Camil Petrescu comparația este elementul expresiei artistice, „adică traducerea unui moment al realității printr-un alt moment cu care să aibă o echivalență sensibilă“ *(Documente literare)*. Sprijinul imaginilor concrete între care comparația are un loc privilegiat este absolut necesar obiectivării actului cunoașterii, cu condiția să nu devină un scop în sine.

Încercarea de a da chip ideilor („eu am văzut idei“) „cunoașterea plastică“, în imagini concrete, palpabile, a inefabilului existenței înseamnă izbăvire, armonizare a ființei cu propriul destin. Cunoașterea absolută e cu neputință, dar truda de a afla adevărul înnobilează existența umană. Capacitatea eroilor lucizi și sensibili (acest paradox atît de specific eroilor camilpetrescieni: „cîtă luciditate, atîta dramă“) de a se autoanaliza, de a-și justifica existența prin autoexplicare este o condiție a autenticității lor. Procedeul recomandat în exclusivitate este comparația. („Folosește cînd vrei să te explici comparația. Încolo nimic“). Ea este cea mai adecvată zbuciumului cognitiv al conștiinței dornice să-și domine sensibilitatea printr-un examen lucid și crud. Este zbaterea însăși de a ști, de a înțelege. Metafora, rară la Camil Petrescu, este punctul final al comparației. Elegantă și subtilă e lipsită de incandescența procesului cerebral. Metafora e un rezultat, comparația un proces în desfășurare. Prima afirmă, ultima propune, caută. Impresia de autentic, de viu e mai puternică. E încercarea superioară și orgolioasă a intelectului de a se armoniza prin cuvinte cu materia, șansă unică a amîndorura de a-și revela esența.

Între „A călca în străchinile caligrafice devenite academice" și „a scrie frumos" ce gîndesc și alții la fel, Camil Petrescu o alege pe prima fără ezitare dar adăugînd condiția personalității vii și a trăirii autentice. Cînd aceasta e îndeplinită, asperitățile expresiei se netezesc, impresia finală e de limpezime: „ceea ce e mereu provocator într-o operă de artă: asprimea suprafeței. Trecînd pe sub ochii noștri, romanele sînt pline de gropi, de șanțuri, de bulgări de pămînt și de țepi care ne stîrnesc mici exclamații de aprobare și dezaprobare. Cînd s-au terminat asprimea se uită și ele devin netede ca luna" (E.M. Forster, *op. cit*).

Anticalofilia teoretică a lui Camil Petrescu se dovedește a fi în scrisul său o calofilie superioară, de un fel aparte, urmărind să devină expresia adecvată a „artei pentru adevăr".

Pentru cine? Sau, altfel spus, receptarea operei, fără de care existența ei este imposibilă. Arta există pentru a fi și în măsura în care este receptată. Opera de artă răspunde unor cerințe ale individului: „O operă de artă nu este altceva decît rezultatul organizării mijloacelor grație cărora putem provoca întîlnirea unor nevoi cu niște date obiective și satisfacerea celor dintîi prin cele din urmă" (Tudor Vianu, *Studii de filozofie și estetică*, Casa Școalelor, 1939). Opera este o valoare și deci un bun, adică este prelucrarea unui material în vederea realizării unei dorințe cu care se întîlnește. Întîlnirea operei — produs cu o dorință se poate face în timp: „Dacă le privim în reducție fenomenologică, operele sînt configurații în vederea unor dorințe posibile" (Tudor Vianu, *Postume*, E.L.U., 1966).

Ființă autonomă, opera artistică este totodată și expresia creatorului ei pe care îl reprezintă cu atît mai mult în epoca accentuării pe subiectiv: „Subiectivitatea este un lucru înspăimîntător, chiar și pentru motivul că îl vinde pe sărmanul autor, legat fedeleș" (Cehov). Lectura este existența în fapt a literaturii. Arta transformă actul de comunicare într-o geneză fiindcă „orice cultură se întemeiază nu prin timp, ci cu timpul, prin oamenii ale căror alegeri, opțiuni și decizii dau calitate, valoare și direcție timpului" (René Berger, *Artă și comunicare*, Meridiane, 1976). Dar cine sînt acești oameni care vor hotărî viața operelor. Wayne C. Booth crede că „problema fundamentală în retorica romanului este aceea de a decide pentru cine anume trebuie să scrie autorul". Iată un răspuns: „operele de artă nu sînt elaborate pentru studiu și erudiție,

ci, fără acest ocol al unor întinse cunoştinţe, prin ele însele trebuie să fie nemijlocit şi inteligibile şi gustate. Deoarece arta nu există pentru un mic cerc închis format din puţine persoane deosebit de cultivate, ci ea există pentru naţiune în totalitatea ei". „Aceasta trebuie să fie limpede şi pe înţelesul nostru, fără întinsă erudiţie /.../ încît să ne putem simţi acasă în cuprinsul ei şi să nu ne vedem nevoiţi să ne oprim în faţa ei ca în faţa unei lumi ce ne este străină şi neinteligibilă" (Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei, 1966). Conţinutul substanţial, autentic, general-uman al operei garantează adevărul ei şi inteligibilitatea în toate epocile. Thibaudet afirmă la rîndul său că scriitorul, fiinţa de o inteligenţă superioară, nu gîndeşte şi nu vede simplu, dar poate ajunge să scrie simplu şi să fie astfel înţeles. Camil Petrescu, intelectual orgolios mizînd totul pe inteligenţă crede că „a atribui oricărui individ o facultate de cunoaştere egală cu a geniului este a face metafizică inadmisibilă" *(Ştiinţa substanţei)*. Spiritul mutonier e dăunător artei, inteligenţa este întru totul obligatorie. Totuşi exteriorizarea (comunicarea) e o necesitate absolută a conştiinţei fiindcă „există numai ceea ce e înregistrat şi de o altă conştiinţă" *(Documente literare)* şi „inteligenţa este voinţa eroică de a birui în actul cunoaşterii, stringenţa sincerităţii în recunoaşterea adevărului, curajul moral, măreţ, mai important decît cel fizic, al afirmării gîndului împotriva opiniilor curente" *(Teze şi antiteze)*. Camil Petrescu scrie pentru ceilalţi pentru a-şi comunica experienţele existenţiale şi a le verifica prin acest inedit dialog care este actul lecturii. Un mare autor îşi creează cititori la fel cum îşi creează şi personajele; de asemenea o mare carte va ajunge întotdeauna la destinaţie, chiar întîrziind pe drumul înţelegerii. Nici rolul cititorului nu e pasiv: „Eu scriu, cititorul să facă bine să înveţe să citească" (Mark Harris). Şi iată cuvintele frumoase ale unui scriitor hispano-american vorbind despre roman: „Dar, oare, nu sîntem noi înşine o carte pe care o citeşte cineva? Şi oare timpul nostru nu e Timpul Lecturii?" (Ernesto Sábato).

*

* *

Urmărindu-l pe Camil Petrescu teoretician al romanului, de cîte ori a fost posibil, în analogie cu scriitorii lumii, imaginaţi scriindu-şi deodată operele la o uriaşă masă rotundă

(ideea aparţine lui E.M. Forster) n-am căutat influenţe, deşi, poate Camil le-ar fi acceptat de vreme ce scrie: „Influenţa e de dorit! N-a existat niciodată în nici o ţară din lume un scriitor care să nu fie influenţat“ *(Teze şi antiteze)* ci corespondenţe care să delimiteze locul ce se cuvine de drept scriitorului român în peisajul universal.

TEXTE

Eroii. Înainte de a pătrunde în lumea complexă și inconfundabilă a romanelor camilpetresciene, propunem o „întîlnire" a tuturor eroilor masculini văzuți ca ipostazieri imaginare ale autorului lor. Cîteva dintre problemele mereu discutate în legătură cu opera lui Camil Petrescu vor fi reluate într-o altă perspectivă, luciditatea, absolutul, orgoliul, devenind *nevoie de certitudine* și, mai ales, aprigă și conștiincioasă lucrare asupra sinelui. Aceasta ni se pare nota proprie, individualizatoare a romancierului. (Excludem deocamdată *Un om între oameni*, realizare uriașă, dar cu totul diferită de ansamblul creațiilor de pînă la ea). E încredere în *cuvînt*, ca emblemă a intelectului, exteriorizare a gîndirii și, deci, a ființei. Frazele se înlănțuie, se complică, se întretaie uneori contradictoriu, luminează altădată neașteptat, rezultatul fiind orgolioasa iluzie a individului stăpîn pe propria soartă. Omul poate crea nu numai în afară, asupra obiectelor, ci poate realiza o *creație* infinit superioară prin atentă, înfrigurată aplecare asupra sa. Acțiune profund *reflexivă* care satisface *nevoia de certitudine* a ființei pierdute vremelnic în lume.

„A gîndi (a-l contempla lucid) un obiect nemăsurat de mare sau aproape disparat de mic, a reține în atenție o culoare, un sunet, o formă, o relație, o funcțiune, o schimbare, o prezență ori o carență, o nuanță, o disproporție ori o proporție, un fior, o dorință, o dizolvare sufletească înseamnă a da semnificație acestor acte. A le cunoaște deci" *(Documente literare)*. Bărbații din literatura lui Camil Petrescu se supun acestei definiții și, mai mult poate, alteia care pretinde că „în natură, omul își admiră propria inteligență" *(op. cit.)*. Această autocontemplare a trăirii proprii, lucide și febrile, face din personajele masculine eroi în sensul existenței lor active, neliniștite. Toate elementele lumii înconjurătoare se transformă în obiecte, inclusiv femeia, chiar și iubită excepțională cum ar fi doamna T. ori Ioana Boiu. Adică, altfel spus, „cunoașterea și actul es-

tetic sunt o eliberare de sub tirania Eului egotist, un fel de dăruire obiectului dominat" *(op. cit.)*, o dăruire care se traduce prin actul superior, intelectual, orgolios al acceptării rolului de demiurg, în măsura în care totul are un aer de „întîia oară", fiindcă „oricine a cunoscut ceva nou a trăit un moment originar" *(op. cit.)*. Această cunoaştere originară, activă, prin care, obiectivînd, se creează este atributul exclusiv al personajelor masculine, care toate, alcătuiesc o serie, aceea a feţelor ideale ale autorului însuşi. Apropiindu-ne relaţiile acestora cu personajele feminine vom putea-o dovedi.

Deşi neîntreruptă pre-facerea de sine, atît a autorului cît şi a eroilor săi, această perfecţionare a propriei existenţe are loc prin revelarea unor date existente dar neluate în seamă pînă la un moment dat. Nu e o evoluţie ci o adîncire. Timpul nu are aproape nici o valoare, personajele nu cresc în timp, ci au vîrstă civilă. Timpul e un aparat de o oarecare precizie în funcţie de care se stabilesc nişte repere, se refac perspective. Înrîurirea sa asupra esenţei e nulă. Spaţiul ca noţiune abstractă dar şi ca manifestare concretă (casa, strada, drumul, masa, patul etc.) determină individul, îl individualizează. Eroii sînt pentru autor, pentru cititor, pentru ei înşişi nişte *date* complexe care pot fi şi trebuie, orgolios, interpretate. Existenţa se traduce astfel prin evidenţierea unor fine şi complicate relaţii ale eu-lui: eu şi ceilalţi, eu şi veşmintele, eu şi strada, eu şi încăperile, eu şi instinctul etc.

Chiar şi atunci cînd *se schimbă* şi, deci, putem presupune o evoluţie, personajele au motivarea în interior a gesturilor lor, fără legătură cu timpul. Ela însăşi în *Ultima noapte* îşi exteriorizează în brusca lăcomie şi înclinaţie spre mondenitate o trăsătură atavică, existentă latent şi realizată în afară atunci cînd o împrejurare o face posibilă. Iar împrejurarea e *spaţiu* şi relaţie spaţială. Tot în acest fel se explică şi drama absolutului atît de mult şi monoton constatată în legătură cu Camil Petrescu. Absolutul este dorinţa de *certitudine* şi nu în timp poate fi ea regăsită. Certitudinea e un dat, o axiomă, e, deci, spaţiu considerat imuabil şi dorit neschimbat în relaţiile sale cu fiinţa. Că nu se întîmplă aşa, e pentru că „e veşnică pe lume doar schimbarea" şi omului mediu îi convine o astfel de stare de lucruri. Totul se scuză: inconsecvenţa, necinstea, infidelitatea. Nesiguranţa e comodă pentru că lasă întredeschisă o portiţă spre cele mai roze posibilităţi, chiar dacă niciodată întîmplate. Fred Vasilescu, Ştefan Gheorghidiu, Ruscanu, Pie-

traru, Ladima sînt lunatici „neînţeleşi" din bolnava dorinţă de certitudine. Puternici, ei se imaginează şi reuşesc să supravieţuiască în ipostaza de creatori de certitudini, toate venind dinăuntru, niciuna susţinută de realitate. De aici drama. Cînd certitudinea conştient construită se dovedeşte fragil joc al ielelor, inconsistent, personajele *cad.*

Iată: Andrei Pietraru cu „figura obosită de om mistuit de o frămîntată viaţă interioară" (*Suflete tari*, în „Teatru", vol. I, E.P.L., 1964) este inteligent şi sensibil, cu un „nemăsurat orgoliu" care îl va pierde. Nici una din datele vieţii sale exterioare, sociale nu motivează prăpăstioasa faţă de cavaler al absolutului. Gesturile sale sînt dirijate de dorinţa de a fi *el însuşi*, iar superioritatea îi vine din această certitudine axiomatică — eu sînt altfel, sînt deasupra. Ideea sa e utopică nu fiindcă ar fi nerealizabilă ci fiindcă nu poate fi transformată în realitate din incapacitatea de a-i fixa iluzia în cadrele existente. Lumea în care trăieşte nu îi e pe măsură. Elena comentează cu o surprinzătoare luciditate: „el toate le înţelege altfel, parcă n-ar fi pe pămînt". Cînd Ioana îl vrea „voinţa năvalnică, doborîtoare" îi propune să coboare pe pămînt în calitate de Hyperion adaptat, aclimatizat, stăpîn dar terestru. E ceea ce Andrei Pietraru nu poate demonstra. Superioritatea sa, existenţa sa de excepţie se sprijină pe viaţa interioară, pe permanenta confruntare cu sine. Încercarea de sinucidere e din aceeaşi familie a gesturilor extra-terestre. Toate dovezile omeneşti sînt insuficiente. E adevărat, totodată, că finalul e o cădere. Ce va deveni Pietraru în grădina patriarhală, domestică a lui Culai, cu blînda Elena alături? În nici un caz cavaler al ideilor.

Acelaşi lucru cu Gelu Ruscanu. Acesta are în plus cîteva replici mai apropiate de obsesiile autorului însuşi: „Nu pot să scriu decît ce gîndesc" exclamă ca un ecou al lui Ladima şi al autorului. Tot el are privilegiul de o rosti propoziţia devenită emblemă, blazon al literaturii camilpetresciene: „Cîtă luciditate, atîta existenţă şi deci atîta dramă". „Inteligenţă înspăimîntătoare", „minte drăcească", are „nostalgia absolutului" (*Jocul ielelor*, în „Teatru", vol. I, E.P.L., 1964). Naiv şi bonom, Penciulescu îl *înţelege:* „Sînt oameni care au nevoie de absolut cum ai dumneata nevoie de aer ori eu de şvarţ". Şi acest fel de oameni, sînt, în fond, neoameni. Obsedat, Gelu Ruscanu afirmă tăios, prăpăstios: „N-am spus niciodată că sîntem umani. Dreptatea este inumană". Realitatea îl contrazice.

E conştient dealtfel că „sîntem aici în răspărul Balcanilor, pe la periferia Bizanţului, unde tot ceea ce se întîmplă este obiect de glumă". Dar nevoia de certitudine este sfîşietoare: „Fără certitudine nu există adevăr şi nu există frumuseţe pe lume." Şi, iarăşi, aceleaşi cuvinte ca la Pietraru: „l-a pierdut orgoliul nemăsurat". Sinuciderea este şi acum singura soluţie. Acţionînd în transă, hipnotizat de ideile perfecte doar în propria minte, eroul nu poate supravieţui trezirii. Nu-şi îngăduie compromisuri, nu poate fi decît egal cu sine. O modificare ar însemna meschină adaptare la o lume inferioară, renunţare la certitudine, la încrederea în forţa inteligenţei. Gelu Ruscanu nu evoluează, el dispare în clipa în care este pusă la îndoială lumea ideilor. E un cavaler cu sentimentul onoarei, se hrăneşte din credinţa neomenească în Idee. E donquijotism alterat fiindcă aceşti cavaleri văd exact realitatea, şi o descoperă mereu nesatisfăcătoare, o confruntă crud cu ideile lor pure. Nimic nu se răsfrînge asupra lucrurilor din jur. Perfecţiunea, frumuseţea, adevărul sînt posibile numai înăuntru. Acolo se întrupează „fata morgana". Morile de vînt ale realităţii rămîn pasive mori de vînt. Uriaşii sînt în interiorul minţii şi nu au nici o şansă de a popula realitatea, chiar şi imaginar. Singurul Don Quijote este Ladima, dar şi el mereu dedublat şi conştient de tragedia pe care o trăieşte.

Să ni-l apropiem pe Fred Vasilescu. Poate este cel mai aproape de idealul masculin pe care şi-l formase orfanul crescut în mila umilitoare a mahalalei: „Corp vînjos de sportivitate diversă, complimentară, cu mişcări mlădioase de haiduc tînăr, afemeiat şi gînditor" (*Patul lui Procust*, E.P.L., 1963), are nervozitatea instabilă a animalelor de rasă care-i era proprie şi lui Gelu Ruscanu. Cele cîteva sute de pagini date drept caiete strict autentice îl definesc complet şi complex. Camil Petrescu, din intenţia de a conferi un şi mai pronunţat aer de adevăr, intervine odată într-un subsol şi-i ia apărarea, adăugînd portretului „o lectură de tînăr diplomat francez şi de amator de cai, englez", reputaţia de prostie şi incultură fiind total falsă. Deloc necesară în economia romanului, completarea este un ingenios artificiu compoziţional în care romanul în discuţie abundă, deloc obositor, contrazicînd asigurarea de la altă pagină că totul e ficţiune.

O primă trăsătură e neliniştea, înfrigurarea cu care înregistrează lumea, chiar dacă e metodic şi rece. Gîndeşte dar mai ales se gîndeşte pe sine gîndind. „În craniul meu se mişcă spe-

tezele unei mori de vînt". Datele exterioare se răzvrătesc și mintea se forțează să le strunească. Cînd, de Anul nou, orașul e animat de gînduri care se caută „într-o circulație amețitoare", pe acest fundal cerebral-emotiv se descoperă cu un „neastîmpăr altoit cu tristețe", care va rămîne *masca* personajului. Meditația îi e obișnuință și necesitate, gradele sînt nuanțate atent. Într-o sală de expoziție în care este d-na T., Fred are „mintea mai limpede, mai intensă, cu mult mai activă decît de obicei". A se lăsa în voia gîndurilor e și o operație terapeutică: „Dacă aș gîndi m-aș simți poate bine, ca după o lăsare de sînge". Acuzația de prostie de care are cunoștință e relatată în treacăt, fără participare. Apărarea de către scriitor e inutilă. Dimpotrivă, Fred e de o luciditate adîncă, necruțătoare. Reacționează mînios și dezgustat la manifestările de un prea primitiv sentimentalism, comentînd brutal: „Plînsul demonstrativ mie îmi reamintește de o femeie care și-ar schimba bandajul igienic în public". Asta nu-l împiedică în altă împrejurare să se observe satisfăcut. „Mi s-au umezit ochii... Sînt tot cutremurat". Ambiția lui Fred este aceea de a fi la locul lui în orice împrejurare. Altfel stă „în clipă ca vîrît în sac" și impresia de inferioritate e nesuferită. De aceea „toate le-am făcut în viață, și tot ce mi-a stîrnit amorul-propriu e trecut în activitatea mea ca într-un memoriu de carieră".

Și iată o afirmație demnă de reținut, relevantă: „În viața mea am rămas cu pasiunea și neliniștea schimbărilor, a trecerilor". Despre ce schimbări e vorba din moment ce am convenit că personajul nu evoluează? Nu e nici o contradicție. Schimbările sînt ale spațiului, ale relațiilor pe care și le poate permite personajul și care îi revelează alte fețe existente, date, dar încă nelămurite. Pe de altă parte, trecerile au și semnificația unor neîncetate geneze. „Mă duc oriunde se deschide o stradă nouă. Aștept perspectiva viitoare cu pasiunea cu care jucătorul filează cartea". Ceea ce se întîmplă afară este investit cu atributele existenței în momentul în care se traduce în expresie, e cunoscut. Iar cunoașterea este la Camil Petrescu demiurgică.

Taina lui Fred Vasilescu îl transformă în personaj romantic. Nici o aluzie nu e îndeajuns de transparentă și nici nu e necesar să fie. Nevoia de a se confesa în această latură a ființei sale e rarisimă. Ladima „era singurul pe lume căruia i-aș fi încredințat taina, pe care n-o știu nici părinții mei, faptul cumplit care e cancerul vieții mele, care mă face să fug de o

femeie iubită". Provocarea loveşte în plin curiozitatea cititorului care speră pînă în ultima clipă, „dintr-o omenească înclinaţie detectivistă", să afle. Iar faptul că rămîne, totuşi, în suspensie, mulţumeşte. Aşa trebuie să se întîmple ca destinul lui Fred să se suprapună tuturor indivizilor de excepţie, fără a se contopi cu vreunul. Chiar şi destinul e iluzie. Unicitatea e asigurată. Bogat şi frumos, animal de rasă excesiv de sensibil, trăieşte febril, crispat, apărîndu-şi tragic taina.

Tot din motive de a-şi crea certitudini se insistă asupra tabieturilor şi micilor sclifoseli de fiinţă deosebită şi sensibilă. Şi în regulile pe care şi le impune şi pe care le pretinde didact altora este categoric. Codifică, adică alcătuieşte un cod şi deci, o axiomă: „E iritant de indiscret şi inelegant să-ţi auzi numele strigat într-un restaurant"; „Politeţea bărbaţilor la masă nu se arată faţă de doamna în vîrstă, ci faţă de cea frumoasă, care dacă ar pleca, reuniunea n-ar mai avea rost pentru ei". Cavaler desăvîrşit, monden atent la maniere se supraveghează analizînd momentele. Glumele celorlalţi sînt de prost gust, penibile „dar nu erau nici atît de precise sau triviale ca să justifice o izbucnire de sportiv prea violentă". Nu se întîmplă acelaşi lucru cu mofturile legate de confort. Se alintă, orice izbucnire e firească: „Lipsea sifonul şi asta m-a înfuriat arzător". Nestăpînit îşi reclamă cadrul creat anume prin îndelungă autocizelare: „Că eu nu pot sta la altă masă decît la aceea la care sînt obişnuit, că nu mă pot înţelege cu alt chelner decît cu cel care mă slujeşte de obicei". Dealtfel masa luată împreună cu doi scriitori prieteni într-o grădină toropită de căldura amiezii e remarcabilă pentru limpezirea relaţiei *eu-ceilalţi*, mereu nefavorabilă celorlalţi. Întîmplarea cu musca din farfuria cu varză se dilată aberant, grotesc, umple cîteva pagini şi ne dezvăluie un personaj *altfel*. Detaliile sînt dizgraţioase, incomodează, sîcîie, accentuează neconfortul: „Vinul cald, pe care chelnerul, neobişnuit cu preferinţele *mele* (s.n.) nu-l adusese în baterie cu gheaţă". Sosurile primesc „un fel de materialitate fiartă care te dezgustă", apele minerale ar putea fi un refugiu proaspăt şi răcoritor. „Varza cu carne în soarele dogorîtor şi în farfuria cu marginile pătate de sos gălbui" e o „monstruozitate culinară". Comentariile lui Fred Vasilescu cresc cu aceeaşi pedantă aplicaţie şi nu există subiect minor: „de obicei se face cu carne de purcel mai grasă, ca să fie fragedă, sau cu piept de văcuţă, în cazul cel mai rău. Oricum, sosul trebuie să fie scăzut, nu ca în cazul de acum, apos

şi revărsat, de pare mai curînd o ciorbă leşioasă de varză, în care au căzut la întîmplare bucăţi de muşchi cu fibre lungi, ca nişte sfori roşcate, roşii numai într-o parte şi vinete spre negru, cu o pojghiţă albă pe cealaltă parte". Competenţa cu care vorbeşte Valeria, altfel personaj mediocru, despre arta culinară nu numai că nu e dispreţuită ci urmărită în toate dichisurile ei rafinate. Douăzeci de rînduri consacră Camil Petrescu unei reţete orale, cu arome aproape sadoveniene, a ghiveciului.

„Vietatea decedată în grăsimea din farfurie" capătă proporţii catastrofale. „Niciodată, nici chiar în război /.../ nu mi s-a pus o problemă atît de alarmant imediată şi atît de insolubilă parcă". Problema este de a transforma prin limbaj incidentul în realitate ori de a urmări pasiv cum ceea ce nu se cunoaşte nu există şi musca este nepăsător şi senin înghiţită. Cu exagerări de stomac subţire dar şi cu lecturi de filozof, Fred se nelinişteşte interior: „Aşa ca în nu ştiu care filozofie unde realitatea se creează prin însuşi faptul cunoaşterii, m-ar fi făcut pe mine — care prea văd toate — răspunzător de existenţa micii vietăţi". Cea mai succintă şi exactă autocaracterizare e conţinută în citatul de mai sus: „prea văd toate". Cunoaştere prin privire, în complexe şi tulburate relaţii spaţiale, sculpturale chiar. O lume surdinizată, interiorizată, construită cu aplecare de dăltuitor în materiale de o redusă varietate cromatică.

Iubirea lui Fred Vasilescu e rarefiată, principială, o iluzie întreţinută din orgoliu. Trăita nerealitate a marii pasiuni nu-l face să-şi piardă capul. Se observă accentuînd cu oarecare dispreţ căderile. „De doi ani viaţa mea e un şir de contraziceri stupide, de hotărîri mari şi gesturi curajoase, alternate cu acţiuni gratuite şi greşeli mici, infame". E aici hotărîrea neclintită a stăpînitului de iele Gelu Ruscanu. Imaginează „zborul a două suflete în nesfîrşitul lumii", dar are momente de regret şi numai păstrarea în iluzie îl salvează. Experimentează puterea inteligenţei asupra instinctului şi învinge orgolios şi crud: „Emoţiile mortale sînt intense, palide şi egale. Cei cu adevărat în stare să sufere sufleteşte au şi orgoliul de a refula totul, au şi durerea inferiorităţii lor de o clipă". Pasiunea e o inferioritate şi fraza de mai sus o scuză abilă. Neîngăduind compromisuri, neclintit în ideea sa despre o pasiune totală, excepţională, respinge orice tentativă a femeii iubite de a consemna

sentimentul, altfel reciproc. Dar iubirea lui Fred Vasilescu e inumană, cum inumană era dreptatea lui Ruscanu.

Vanitos, eroul are plăcerea orgoliilor satisfăcute indiferent de cine. „Mă măgulea gîndul de a şti că e frumoasă numai cu mine şi mai ales numai prin mine", spune despre d-na T. accentuînd condiţia acesteia de operă dependentă de autor cu toată perfecţiunea ei. În alcovul Emiliei „încep să am un fel de sensibilizare a propriei mele puteri /.../ Femeia aceasta care minte pe toţi bărbaţii /.../ e sinceră cu mine".

Rătăcirile trecătoare în senzualităţi instinctuale prea omeneşti sînt ipocrit scuzate livresc: „Cred chiar că am venit la ea şi mai viu, nu ştiu cum, şi dintr-un soi de curiozitate provocată de faptul excitant că seamănă cu nudurile pline, făloase, ale unor pictori pe care un coleg de la Quai d'Orsay mi le arăta la expoziţiile de scandal ale pictorilor noi. Mă gîndesc la Picasso, mai ales la Favory". Un răsfăţ savant pregăteşte lunga după-amiază de incursiuni în existenţă: „E cald, şi după-amiaza asta de august e calmă şi îmbîcsită, ca în orele de siestă un harem adormit. Încep să-mi simt corpul, aş mînca piersici şi aş vrea să văd o coapsă de femeie frumos arcuită, cu pieliţa albă, ca să ţi se lipască de podul palmei". Cu toate acestea femeia rămîne obiectul trecător al unei plăceri întîmplătoare, „corp aparte" accentuînd singurătatea superioară a personajului care uneori are răutăţi misogine. Pe plajă femeile sînt „toate la fel ca nişte oi într-un obor". Emilia nu are antene care să capteze actul gîndirii: „gîndirea îmi relaxează trăsăturile, şi femeia mă crede mai abordabil".

Asupra duelului nu se insistă cu degajarea unui om de lume. Nu reţine decît insistenţele doamnei T., înspăimîntată de eventualitatea morţii iubitului.

Se lasă prins de plăcerea aleasă a contemplării femeii create pe măsura gusturilor sale cu bănuiala vagă a unei „reverii stupefiante". Teama de a avea o „reverie nemotivată" din interior, intelectual şi voit, îl paralizează. Decristalizează înfrigurat şi ajunge iarăşi la ideea frmuseţii femeii *numai* prin sine.

Absenţa e mai fertilă în plan sentimental: „Gîndul că pleacă îmi dădea din nou senzaţia că pierd ceva de preţ". E o senzaţie degustată, nu o părere de rău. Ieşirea din mister, renunţarea la Iluzie are pentru Fred Vasilescu sensul unei prăbuşiri. Accidentul cu avionul, comunicat lapidar, incert putea fi şi o sinucidere. Ultima încercare hotărîtă, aspră, brutală,

de a salva Iluzia, Ideea. O presupusă împăcare următoare publicării caietelor lui ar fi fost egală cu banalizarea, uniformizarea unui destin excepțional în domestic.

Ladima arată două fețe diferențiate net, chirurgical. Pe de-o parte, ziaristul temut, activ, necruțător, atent la mecanismele sociale, om al cetății, autoritar, intransigent, categoric. Pe de alta, un Don Quijote deghizat cu bună și dureroasă știință, suportînd convulsiv boala. Între față și revers, o masă amorfă, străbătută de tînguiri bacoviene și de cugetări umil-filozofice. Una peste alta, un personaj complex, zbuciumat, inegal, de o autenticitate alimentată, obișnuit în acest roman, cu note în subsol, cu articole de jurnal, cu poezii reproduse întocmai. Are o fișă completată sîrguincios, cu linii albe și negre și cu o bănuială de mister care-i asigură inefabilul.

Dragostea pentru Emilia comunicată în epistole colorate, înflorate, parfumate este un exercițiu de supunere conștientă în fața destinului, în fața datului interior. „Ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură. E ceea ce simte somnambulul pentru lună . . . Încolo nimic". Destinul e o boală mai presus de ființă. Oracolul nu poate fi renegat. Ziaristul dur radiografiază societatea căreia îi aparține, dar e și poet și aceasta e latura vulnerabilă, sensibilitatea excesivă care-l condamnă, îl subminează. „Mi-e silă, de parcă am păduchi în suflet"; „Iubirea asta mă doare ca o bubă scîrboasă și nu o mai pot îndura". Inteligent, interogativ, Ladima sfîrșește prin a se crede o unealtă neputincioasă a unei forțe supreme. Chiar și bucuriile îi sînt date programat; totul e o lungă și nebănuită testare. Găsește cu întîrziere o scrisoare așteptată cu înfrigurare: „Un joc de-a surpriza . . . Era așa de plăcută această farsă de nesfîrșită grație. Întîmplarea n-o poate realiza singură. E o mînă mai înaltă care angrenează toate". Cu aceeași umilință a spiritului neputincios în limpezirea liniilor esențiale ale existenței sale terestre, conchide: „există soiuri de fericire pe lumea asta pentru tot ce a creat Dumnezeu". Dar îndoiala anulează îndată clipa de optimism fragil. Nu-și poate identifica soiul de fericire care i-a fost sortit. Poate poetul e creat de diavol, și, deci, damnat. Alegerea trebuie plătită într-o viață care ți se oferă o singură dată. Amăgirea unor vieți viitoare e cu totul nesigură și bilanțul catastrofal: „dacă aceasta, pe care am trăit-o, a fost singura posibilă pentru mine dintr-un miliard de posibilități, și eu mi-am sacrificat-o îndurînd lipsuri cumplite, iubind pe Emilia Răchitaru? Arde pie-

lea pe mine ca o cămaşe de foc cînd mă gîndesc că asta ar fi posibil". Un Don Quijote care *ştie* îngrozit, deşirat sufleteşte, că Dulcineea căreia-i închină cele mai frumoase gînduri, căreia-i sacrifică sentimentele şi liniştea e o mizeră grăjdăriţă, că iubirea sa neobişnuită se pierde în vid. Durerea răbufneşte în lamento-uri bacoviene, singurele care tempereazǎ discret o pasiune bolnavă, nedemnă: „Cînd plouă zile întregi, e ceva întunecos şi humos în mine, de parcă îmi umblă rîme pe tot corpul" sau „Ah... dezgustătoare iarnă... Mi-e silă de tot... şi sînt obosit... E ceva sfîrşit în mine...Gîndurile acestea care rotesc deasupra mea ca nişte corbi".

Cealaltă faţă este el însuşi. Inteligent, cu o sinceritate de început de lume, pătrunzător, puţin idealist şi lunatic aşa cum era şi autorul său. Scrisul înseamnă posibilitatea de a fi tu însuţi. Aici e posibilă influenţarea propriei existenţe. Aici poţi alege, poţi renunţa, poţi construi un ideal care să fie certitudine pentru că obiectul lui nu e o altă fiinţă, meschină, inconsecventă, ci lumea care în intensitatea ei e deschisă tuturor posibilităţilor. „Cînd alţii au vilă şi casă şi onoruri, pentru că au renunţat la mîndria de a fi ei înşişi, mie nu mi-a rămas decît dreptul de a scrie şi mai ales de a scrie ce gîndesc. Dacă nu scrii ceea ce gîndeşti, de ce să mai scrii?" ori „Nu sînt în stare să scriu două rînduri, care să nu vie dintr-o convingere adîncă. Ce vrei să scriu, dacă nu scriu ce gîndesc?" Sfîşierea e dostoievskiană. Clarvăzător, profund, scormonind abisurile existenţei, intervenind în destinele lumii, dar ros de o patimă nedemnă, diavolească, umilitoare. *Veacul*, revista pe care o scrie de multe ori singur, trebuie să fie „un tranşeu de protestare împotriva unor metode vechi. O tribună pentru promovat tot ce e dorinţă de reînnoire în moravurile noastre politice". Opac la aparenţele mondene, obsedat de idei de prefacere a lumii, chinuit de boala pasiunii abjecte pe care şi-o drapează atent în trandafiriu şi aur, Ladima face o figură anacronică, ridicolă. Este, ca toate personajele camilpetresciene, de pe altă planetă; nu se poate acomoda vieţii de pe pămînt şi eticheta care i se aplică este aceea a unui nemăsurat orgoliu. O scrisoare de dragoste către d-na T. şi o sumă de bani în buzunar trebuie să-l apere de căderea totală în ridicol. Măcinat de îndoieli, lovindu-se de împotrivirile lumii pe care şi-o doreşte mai bună şi de mizeriile unei pasiuni în zadar imaginată pură, Ladima se sinucide. Act deliberat de abdicare de la o ipostază imperfectă, potrivnică. O face Gelu Ruscanu, o în-

cearcă Andrei Pietraru, Fred Vasilescu găseşte soluţia accidentului ambiguu. Nu e laşitate. Au apărut prea repede într-o lume deloc dispusă să le recunoască structura de excepţie şi nici să le accepte revendicările. Toate calităţile lor se transformă în piedici.

Ladima, prin propriile cuvinte, aşa cum le găsim în roman, ne oferă cîteva variante ale propriului portret, în mare parte falsificate. Tresare cînd află că Fred o cunoaşte pe d-na T. Scrisoarea disimulatoare de sinucigaş mai simulează oare? Nesigur. Mai multe detalii ne oferă Fred Vasilescu, cel care este pentru Ladima „un prieten bogat" în care îşi pune mari şi naive speranţe.

Iată-i portretul „copiat" după fotografia care însoţeşte scrisorile: „Înalt, slab, cu ochii rotunzi şi orbitele mari, adîncite... cu o mustaţă de sergent major şi cărare de frizer, cu haina lui neagră, de alpaca, iar cămaşa albă, şi cu gulerul totdeauna prea larg, scrobită, cu manşetele mari, rotunde, ca nişte burlane /.../ Ar fi fost un cap frumos, de n-ar fi fost atît de demodat... Nu cred că avea mai mult de 35—40 de ani". Adică „un tip de lăutar sau doctor" care atrage priviri ironice, o aparenţă care ascunde total esenţa. Ce fel de om este în intimitate, ne-o spune tot Fred Vasilescu. „Încă de la Movilă îmi dăduse o impresie de loialitate şi bravură... Îl simţeam ca pe un frate bun". E „tăcut şi îndepărtat, capabil de o mare prietenie". „Era un bun camarad". Dar toate afirmaţiile de mai sus au un caracter destul de abstract. O nesfîrşită discreţie, o cinste calmă şi o intransigenţă cam incomodă îl fac capabil de o mare prietenie, una neobişnuită şi îndepărtată. Fără compromisuri călduţe, cu tăceri odihnitoare. Mai curînd o impresie decît o realitate. Prăpăstios, neclintit în ideile lui scrie revista „mai toată cu atîta înfrigurare şi cu un soi de curaj aspru neaşteptat, încît izbutise să surprindă atenţia şi interesul publicului". „Scria gazeta ca şi cînd ar fi fost a lui şi nici nu concepea măcar că ar putea scrie altfel". Nu altfel se întîmpla cu Camil Petrescu cel hotărît să se poarte astfel ca şi cum totul ar depinde de el. Acest *ca şi cum* este donquijotism, dramă, neacomodare în cele din urmă.

Pentru Emilia şi nu numai pentru ea, e „un cîine singerat" căruia i se aruncă un os („l-am lăsat să mă sărute toată seara") un tip „haloimăs, aşa cu figuri".

Reluat mai tîrziu în nuvele, Ladima este personajul cel mai apropiat de adevărata şi controversata personalitate a auto-

rului, Fred Vasilescu şi Gelu Ruscanu rămînînd desăvîrşite ipostaze ideale.

Aşa cum Emilia este pentru Fred Vasilescu un reper concret şi un prilej de nesfîrşite exerciţii de sculptură prin limbaj, D. este *obiectul* doamnei T. Feminizat în concepţie camilpetresciană, stîngaci şi penibil, populează cele trei scrisori ale doamnei T., printr-o ciudată şi mărturisită insistenţă asupra unui subiect periferic al existenţei sale. Simplu prilej de autodefinire, trecător izolat pe care convoiul e silit să-l ia printr-un ocol obositor. „Un tînăr într-un palton prea mare, cu buzunarele roase şi lăbărţate, cu gulerul soios şi decolorat /.../ gura ştearsă şi uscată dispărea în figura palidă şi brăzdată, cum dispar desenurile pe o batistă murdară". Personaj inconştient, obiect inform asupra căruia cele două personalităţi excepţionale, d-na T. şi Fred, îşi exersează sila, dispreţul, dezgustul pentru *urît*. Iată-l văzut de Fred. „D. acesta era un fel de tînăr îmbătrînit, care-ţi dădea impresia de murdar /.../ mă irita prezenţa lui, pentru că era de o insistenţă de ţînţar gonit /.../ ridicul cu ochii lui tulburi de slugă jignită". Toate trăsăturile sale se descompun, e desfiinţat prin fiecare nou detaliu portretistic: „Umilit, cu sufletul ghemuit", „trup cu nervii roşi de suferinţă ca un lemn de cari". „Palid, mai urît ca de obicei, cu ochii tulburi şi gura informă, uscată ca o smochină", cu „pleoapele înroşite, nasul osos, gura fără sînge şi fără contur, ca o floare veche de cîrpă decolorată", scrie versuri „curente şi patetice ca nişte sorcove". D. nu există. Cele două perspective care-l luminează se confundă în aceeaşi masă descompusă, mizeră, zguduită de o pasiune care-i depăşeşte puterile: „Descopeream la omul acesta ceva neobişnuit şi eram înspăimîntată mai mult decît măgulită, ca de o rană ce ţi se descoperă treptat de sub bandaj". E o emanaţie infectată urmărită cu insistenţă disgraţioasă care subliniază preferinţele situate la antipod.

Să revenim la *Ultima noapte...* spre o radiografiere a personajelor în aceeaşi idee de existenţă a lor ca măşti ale autorului. Aici *autocunoaşterea* este mai direct, mai explicit proclamată ca semn al superiorităţii.

„Ce este altceva romanul lui Proust, se întreabă M. Sebastian, dacă nu o halucinantă goană după adevăr, o nostalgie profundă şi lucidă a unei realităţi fixe, un dor de cunoaştere şi verificare, de descifrare şi precizie?" Într-o asemenea interpretare Proust, alături de Stendhal, Dostoievski şi Gide, este

un maestru al generației interbelice de „scafandri ai sufletului". Cunoașterea de sine este orgoliu și necesitate inevitabil egoistă de constituire a unui statut inteligibil al manifestărilor ființei. Eul devine propriul său obiect de studiu, materie neliniștită și paradoxală tradusă în concepte, intelectualizată. Lămuririle *ei* (ale Elei), odată experiența erotică încheiată, nu mai au nici o valoare. Tulburările dinainte ale personalității sînt scuzate grăbit prin orgoliu: „căutam o verificare și o identificare a eului meu" (*Ultima noapte de dragoste...*, „Opere", vol. II, 1979). Nu atît sentimentul contează cît urmele pe care le poate imprima într-o conștiință. „Singura existență reală e aceea a conștiinței". Om de cultură, Ștefan Gheorghidiu are „stăruința de a duce lucrurile pînă la capăt" și „curajul de a suporta toate consecințele". Nici o relație a personajului cu lumea nu se petrece în afara conștiinței, cultivată cu mîndrie nesfîrșită: „Sînt nemăsurat de orgolios, dar, hotărît, asta ca personalitate sufletească numai; ca personalitate socială mă simt într-o situație falsă și nesigură ... parcă merg pe călcîie". Personalitate sufletească înseamnă însă numai lucid exercițiu al spiritului. Dacă la Camil Petrescu luciditatea nu trage din umbră sforile marionetei dornice de parvenire socială ca la Stendhal de pildă, ci chinuit de ambiții exclusiv intelectuale (nu înșeală pe nimeni, nu vrea să pară altcumva) în egală măsură îi repugnă sentimentalismul care „e un indice scăzut de tot, nu departe de perversiune (dacă aceasta o fi existînd) pe scara morală. În afară de conștiință, totul e o bestialitate". Afirmația e categorică și dacă uneori, extrem de rar, e invocată exaltat prezența iubitei, aerul sentimental e cu totul întîmplător, simplă figură retorică. De „o intoleranță intelectuală" înțeleasă de ceilalți ca o imensă răutate („jocul ielelor" naște monștri în ordinea firească a lucrurilor) atrage atenția cu o nedelicatețe socială sublimă: „Te rog să iei notă că mie îmi place să vorbesc oricînd despre frînghii cu atît mai rău pentru cei care au spînzurat în casă". E o impertinență albă, de Don Quijote. Eul e dorit infailibil. Axa sufletească e constituită pe „încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele". Jucător pătimaș mizînd pe inteligență, trădarea femeii amenință să-i năruie constituția intimă „Eu jucasem totul pe această femeie și trebuia să trag acum toate consecințele care se impuneau: desființarea mea ca personalitate. Dorința de perfecțiune, oroarea de compătimire îl obligă la un gest ex-

trem. Trecutul e dăruit, deci anulat, iar personalitatea salvată, îmbogățită cu o nouă experiență: „Suferința din dragoste“ îi provoacă silă, e o manifestare a trupului. De aceea o va depăși teoretizînd îndelung, dobîndind calm și lăsîndu-se în voia unei singure pasiuni, cea „a adevărului“.

Femeia cu părul alb de o bunătate perfidă și de o perspicacitate masculină apare exclusiv ca oglindă a „omului cu sensibilitatea năzdrăvană“. E, în fond, un alt eu care salvează de la monotonia discursului despre sine și pare posibil un dialog. Exclamațiile acesteia: „Ah, dumneata ești dintre cei care totdeauna descoperă firele de păr în mîncare“ sau „Nu, atîta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare“, sînt false opinii, pretexte pentru un răspuns: „Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc“. Dar, repetăm, e voluptatea înghețată a stăpînului care se joacă atent cu un animal de rasă notînd cu o exactitate științifică impresiile. Absolutul este astfel o creație conștientă și nu un ideal: „Ce voluptate poate fi în afară de aceea a iubirii absolute prin care și restul se valorifică?“ Cu orgoliu cavaleresc dar și existențial realizase un *eseu* asupra unei realități exterioare (femeia) cu credința că „în lumea asta muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aș fi putut realiza decît într-o dragoste absolută“. Realizarea se împlinește în conștiință și în limbaj. Restul nu contează.

Lecția de filozofie, consumată în alcov, importantă, gravă și șăgalnic-ironică deopotrivă, definește perfect eroul. Cîteva spicuiri care, în manieră fenomenologică, pun realitatea între paranteze, o subminează:

„— Cum cunoaștem noi lumea?

— Prin simțuri...

— Foarte bine... dar simțurile sînt înșelătoare;

Urechea te minte și ochiul te-nșală
Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic...“

și „Culoarea nu e a lucrurilor /.../ e a ochiului nostru /.../. Lucrurile n-au nimic al lor; nici formă, nici culoare, nici sunet /.../ Trăiești în vis tocmai ca în viață /.../ Totul e relativ“.

Cunoașterea prin simțuri e primară și nediferențiată. Singura realitate e cea a reprezentărilor spiritului care se îndoiește. Printr-o gîndire abstractă, concentrată atinge o „adîncă

și intensă interiorizare". E unica soluție chiar dacă rezultatul este tulburarea tuturor imaginilor venite din afară. Certitudinea e construită înăuntru, lumina e absorbită. „Domnul ăsta tulbură situațiile cele mai limpezi și zăpăcește pe toată lumea", exclamă femeia cu părul alb satisfăcîndu-i mîndria de spirit incomod prin inteligență excesivă.

La găsirea biletului care explică absența femeii din noaptea fatală de februarie, bănuielile, întrebările, supozițiile ne dezvăluie un Holban mai rece și mai profund totodată, derutant prin obsesia teoretizării. Astfel, „Kant a arătat că se poate demonstra și că spațiul și timpul sînt infinite și finite". La fel stau lucrurile cu iubirea sau trădarea unei femei. O asemenea trimitere filozofică ar fi apărut ridicolă la oricine, dar nu la un personaj care „a văzut idei". Este la mijloc și un foarte firesc cinism al minții capabile de abstractizări. „Adesea excesul de precizare duce la confuzii. Kant intenționat recurge la prea mari precizări" etc. etc. Nimic nu e întîmplător aici. Eroul mărturisește că lucrează la un studiu asupra lui Kant, deci pomenirea lui repetată e scuzabilă. Dar, mai mult decît atît, Ștefan Gheorghidiu se contemplă încîntat de preocupările atît de *deasupra* celorlalți: „Era în mine un luminiș egal, o claritate binefăcătoare, asemeni calmului de fulg pe care-l dă morfina" și „Am înțeles, am simțit înfiorat că poate există o lume superioară dragostei și un soare interior".

Plăcerea îngîmfată a conștiinței de a se contempla în actul gîndirii devine un tic. „Iată ce gîndeam", exclamă diferențiindu-se net de ceilalți. Sau, alteori: „Și gîndul îmi aleargă ca o suveică, în urzeala posibilităților"; „Tot ce era în mine căpătase o viață exasperată"; „E în mine o fierbere de șerpi înnebuniți"; „Toată noaptea m-am frămîntat mistuitor"; „Raționez înfrigurat și disperat de serios". În nici unul dintre exemplele de mai sus nu e în primul rînd important ce gîndește, ci e notată cu uimire, cu încîntare capacitatea de a gîndi intens, gîndirea care se gîndește pe sine gîndind. Această stare de excepție considerată mereu unică în raport cu ceilalți atinge apogeul într-o întrebare de o deznădejde la fel de mîndră: „Ce caut eu cu exasperatele mele complicații în această lume?"

O îndoială asupra perfecțiunii propriei personalități provocată de o comparație impusă de realități exterioare (aroganța neamțului pe care-l simte poruncind „în virtutea unei

globale superiorităţi de rasă") este înăbuşită de un potop de argumente, de exemple într-un lung subsol: „E o problemă care şi în cealaltă viaţă (care nu e decît paralelă cu cea de acum) m-a obsedat mereu, încă din ultimul an de liceu: sînt inferior celorlalţi de vîrsta mea? În aceleaşi împrejurări, alţii cum s-ar fi comportat?" Dubitaţie retorică, de o mizantropie pe dos.

Colectivitatea, apartenenţa la grup, la „turmă", e acceptată cu un profund dispreţ pentru „spiritul mutonier" şi atunci cînd nu există altă posibilitate. Idealizarea, dorinţa de unicitate se răsfrînge şi asupra *obiectelor* care-i aparţin, soţia de pildă: „Această integrare a nevestei mele în seria celorlalte femei mi-era de neîndurat". De aici, şi visul de la început: „Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întîlnisem de la începutul lumii". Ambiţia demiurgică a spiritului e evidentă. Iubirea sperată e închipuită ca o geneză într-o zi imensă.

Invocînd martori cu greutate („La origină (Bergson are neîndoios dreptate) inteligenţa n-a fost decît un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor") refuză celorlalţi vreo evoluţie. Permanenta delimitare *eu-ceilalţi* evidenţiază o opoziţie ireconciliabilă între spirit şi materie. Printr-o concesie inversă le acceptă celorlalţi calitatea de „oameni cumsecade" acţionînd în limitele normalului. Dar în clipa imediat următoare *anormalul* se ridică la rangul de superioritate indiscutabilă, de valoare supremă. Iată cîteva exemple: „Pentru ceilalţi, poate că această vilegiatură militară n-ar fi fost prea mult dezagreabilă /.../ pentru mine însă era o lungă deznădejde" sau „Ştiu că lucrurile acestea nu sînt pentru alţii vinovate /.../ mie procedeul mi se pare dezgustător". Deşi prezentat ca un caz patologic în aparenţă, eul îşi afirmă singularitatea şi totodată exemplaritatea. „Dealtfel, mi-e greu să merg imediat în spatele cuiva, cu obligaţia să calc exact în urmele lui". Evident, locul ce i se cuvine este în faţă, înaintea tuturor, lucru care îi provoacă o bucurie absurdă de sinucigaş orgolios cînd la un atac realizează că e *primul* din întreaga armată în acest război. Silit de nivelarea pe care o presupune cîmpul de luptă şi ameninţarea morţii să renunţe la piedestalul pe care se menţine cu bună ştiinţă, observă prezenţa celorlalţi cu o privire dispreţuitor-generoasă: „cu ochii lor frumoşi şi credincioşi de

cîini osîndiţi, lîngă mine“ soldaţii sînt nişte „gîndaci cenuşii“. Alături nu înseamnă împreună. Aceeaşi poziţie („lungit pe spate ca un gîndac în agonie“) este resimţită ca o umilinţă de neîndurat, care descompune.

Ceilalţi sînt mereu o masă amorfă, ţintuită cu un dezgust nedisimulat. Mizantropia nu mai face decît efortul de a-şi abstractiza cît de cît grimasa: „Oamenii îşi spun părerea lor cu convingerea neînduplecată şi matematică cu care larvele îşi ţes în jur gogoşi“; „A discuta ca toată lumea, prosteşte e metafizică vulgară“. Alteori reacţia personajului e fiziologică: „Prostia pe care o vedeam mi-a devenit insuportabilă, pripit, ca o încălzire şi o iritaţie a pielii pe tot corpul“ şi „simplismul convins al acestei discuţii mă făcea să surîd nervos“. Cu aceeaşi manie de a lua lucrurile în serios, de a teoretiza intervine cronicarul de teatru polemizînd cu toată lumea pe ideea regretabilei „mentalităţi comunicante“ între spectator şi autorul bulevardier care, nepăsător, perverteşte gustul publicului. Concesiile pe care şi le permite uneori sînt sau exerciţii de actorie utile într-o împrejurare anume (în afară: „surîd călduţ, cu suflet de slugă, mieros şi aprobator“; înăuntru: „era în mine o foială de şerpi: cele înveninate din mine“) sau experimente riscate pe cobai („Inert, ca un manechin, şi dezgustat, mă lăsam sărutat de buze fade“). „Ura amară şi seacă împotriva tuturor“ izbucneşte arareori manifest, direct şi totdeauna din orgoliu rănit. Aici e posibilă chiar şi înregistrarea opiniei celorlalţi: „Ceea ce mă doare mai mult e gîndul că ei socot că nu ştiu nimic“. Nu e suferinţa simplă, omenească a Elei ci vanitatea de a trece în ochii celorlalţi atoateştiutor şi deşertăciunea de a crede că eminenţa spiritului său e indiscutabilă. Toate acestea fac din Ştefan Gheorghidiu nu atît un spirit lucid, abstract, intelectualizat, cît un cavaler de un romantism înduioşător apărînd culorile minţii, ale raţiunii. Mai ales este excepţională încrederea donquijotescă în capacitatea de a interveni mereu ca un chirurg de precizie în propria existenţă: „Mai ales sufeream că trebuia să admit remanieri de ecuaţii întregi sufleteşti“. Construise atent ecuaţia sa existenţială contînd mereu pe o inteligenţă superioară. Datele exterioare îl înşeală, descoperă *altă oră* şi, lunatic, sîcîit ia totul de la început.

Ştefan Gheorghidiu acaparează întregul spaţiu şi timp al romanului. Ceilalţi sînt mereu simple umbre, semne ale existenţei reale ale personajului central. Totuşi, felul de a intra

în scenă al unora dintre ei, cu fişă de identitate rapid întocmită, e lămuritor odată mai mult pentru psihologia autorului şi a personajului povestitor: „Oamenii ceilalţi nu există pentru noi decît în măsura în care le cunoaştem dorinţele, preferinţele, nădejdile, actele şi atitudinea în decursul vieţii". Un mod de a spune că existenţa celorlalţi e cu totul îndoielnică.

Eugen Ionescu remarcă încă de la apariţia romanului forma de exerciţiu psihologic al eroului povestitor în care sînt turnate celelalte personaje. Dacă Ela apare mereu în ipostaza de *loc*, de *peisaj* al pasiunii povestitorului, ceilalţi sînt în general expediaţi în telegrafice etichete clasice: „Căpitanul Dimiu e un conformist. Întîrziat mult în grad, om cu rosturi gospodăreşti"; „Căpitanul Corabu, tînăr şi crunt ofiţer, cu şcoală germană, justiţiar neînduplecat"; „Căpitanul Floroiu, puţintel, delicat şi cu faţa blondă-şters, îmbătrînită înainte de vreme". Fie că se rezumă la cîteva detalii fizice, fie că adaugă şi o apreciere morală, portretele nu se verifică şi nu sînt infirmate de întîmplări. Sînt date categorice, oferite de o minte care nu poate greşi şi căreia nu i se poate cere socoteală. Rivalul dispreţuit, Grigoriade, nu are nici şansa unei asemenea etichete-portret. El e „o umbră, venit de prin cabaretele Parisului", fără consistenţă. Luminăraru apare mai uman prin admiraţia naivă în faţa ştiinţei celuilalt: „I-adevărat, domnul Gheorghidiu, că dumneata ştii atît de multă carte?" Unchiului Nae i se acordă un spaţiu mai generos dintr-o invidie mascată de repulsie. Apariţiile sale sînt însoţite de indicaţii regizorale: „joc de scenă de bătrîn actor de provincie", „dansa cu surîsuri" un cuvînt, „surîdea perfid", „turna cu încetineală în pahar". Siguranţa de sine a acestui ins stîrneşte nemulţumirea, iritarea personajului care, împotriva voinţei sale, se simte fascinat: „N-avea opinii exclusive, ci era cu lenevie sceptic, amabil şi împăciuitor în principii". Altădată e „ca o fiară atacată. Ştia că reputaţia lui de gură rea intimidează şi abuza de asta, ca acele animale care secretează mirosuri scîrboase ca să se apere". Două portrete feminine (Anişoara şi o ţigancă oarecare) ne reţin atenţia prin detaliile de o plasticitate rafinată care pregătesc excepţionalele apariţii din *Patul lui Procust*. Prima „avea obraji cu limpezimi de ou de porţelan, ochii negri, mari ca nişte clasice migdale, sprîncenele drese, subţiri şi uşor ridicate spre tîmple. Nasul, mult depărtat de gură, dar legat de ea printr-un suav şănţuleţ, abia

lămurit, era tot aşa de fin şi sigur desenat ca şi buzele /.../ o frăgezime prea molatică, nesigură, a cărnii, ca la floarea crescută în întuneric". Cealaltă: „Acest joc de culori, de la arama roşcată a părului, la verdele gălbui al obrajilor fără pată, ca o apă, şi la verdele albăstrui al ochilor, mă uimeşte de rămîn o clipă încremenit, sugestia picturală nu mă părăseşte şi surîd gîndind la Mona Vana". Cînd nu are nimic de apărat, ochiul artistului se desfată în jocul nuanţelor şi al formelor, în delicate „sugestii picturale", picant livreşti, de care abundă *Patul lui Procust*.

*

* *

NOPŢILE

Eros. „Ştiu prea bine cît sînt de fugitive senzaţiile noastre; Chiar şi cele mai vii dacă nu le dăm această eternitate puţin mincinoasă a scriturii" (Jean de Gourmont, *op. cit.*). Devenită sau nu literatură, dragostea este o creaţie umană, poate cea mai pură, de vreme ce nu se realizează cu adevărat decît tradusă în cuvînt, deci travestită. Eternele jurăminte şi suspine, of-urile „intelectualizate" ori nu, sînt puneri în scenă capabile să „imite" sentimentul însuşi care nu există în toată *poezia* lui decît înţeles ca înclinaţie spre ceremonial şi joc deghizat. Pentru a deveni literatură, dragostea îşi pune o mască tristă, melancolică: numai Absenţa, Neîmplinirea, Depărtarea sînt fecunde pe planul artei lăsînd libertate deplină ficţiunii, imaginaţiei. *Arta de a iubi* este, la Ovidiu (*Arta iubirii*, Minerva, 1977) bunăoară, un perfid, chiar dacă excelent, „îndreptar de ipocrizie creatoare", sau, la Goethe o minuţioasă înduioşare de suferinţele unui tînăr Werther. Eminescu, îndrăgostit demonic şi capricios, preferă absenţa înnobilată de ideea morţii, iar Duiliu Zamfirescu, mai domestic, iluzia înflorită în locul banalităţii reale. La scriitorii interbelici aflăm plăcerea superioară, abstractă a introspecţiei, cînd sentimentul e pretextul revelării eului, sau obsesia trivial animalică (termen impropriu, dealtfel, trivialul fiind o categorie strict umană). Sentimentul e anulat de o prea pedantă apropiere

a unei minţi obsesiv indiscrete la Holban; se consumă în scăzute tragedii sentimentale la Gib Mihăescu într-o lumină mică de tîrg sadovenian; îşi revelează latura unică, dispreţuitoare de jenantă dereglare fiziologică la H. P. Bengescu; aspiră la perfecţiune într-o pasivitate elegantă, resemnat-visătoare la H. I. Stahl, e aventură galantă la Sergiu Dan, cu tonalităţi groase, voit triviale, la H. Bonciu; e aspiraţie cam livrescă şi bombastic melodramatică la Cezar Petrescu; se răsfaţă în şăgălnicii nevinovate la Ionel Teodoreanu; creşte ca un argument al unei sensibilităţi ruşinate de bătrîn dascăl înamorat adolescentin la Ibrăileanu; e mister exasperant şi senzual, de gust oriental, la M. Eliade.

Camil Petrescu, obstinat aristocrat al spiritului, se apropie de iubire ca de orice realitate capabilă să influenţeze o personalitate, cu aceeaşi atenţie mărită; în plus, materialul însuşi se pretează la cele mai subtile şi rafinate nuanţe. În iubire totul fiind *semn*, în definiţie stendhaliană, Camil Petrescu întreprinde o călătorie de recunoaştere a acestor semne, de traducere în limbaj şi apoi de asumare a lor într-o reconsiderare a propriei intimităţi. Aceasta nu e o întreprindere cu un rezultat neapărat pozitiv în ceea ce-l priveşte pe partener. Ea e necesară individului superior pentru a-şi argumenta faţă de propria conştiinţă adevărul construcţiei abstracte care se numeşte existenţă. E o acţiune reflexivă în sensul influenţării propriului eu. Marea tristeţe, depăşită totuşi de literatură, e incomunicabilitatea sentimentelor: „Oricine iubeşte e ca un călător, singur în speţa lui pe lume, şi nu are drept decît doar să bănuiască aceleaşi sentimente şi la alţii, cîtă vreme nu corespunde cu ei decît prin mijloace atît de imperfecte de comunicare, cum e *cuvîntul*“ *(Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război)*. Perfecta imperfecţiune a limbajului care garantează singurătatea umană, „căci sufletul devenit prin destin, el însuşi, poate avea fraţi care să urmeze, ca şi el, drumul aceloraşi stele, dar nu poate avea tovarăşi de drum“ (G. Lukács), nu invită însă la abdicare. Două versuri din poezia *Iubire* a ciclului *Transcendentalia* dau o ciudat de cinică definiţie a dragostei transformată în artă a semnelor tărăgănate şi ipocrite: „Un nebun încearcă pînă la exasperare, / Ocolind o casă pe el însuşi să se prindă“.

Povestea de iubire rememorată cu toate îndoielile depăşite şi cu plăcerile trecătoare e presărată uneori pedant, alteori

crispat, concentrat, de mici reflecţii teoretice, încercări repetate de a teoretiza inefabilul. E ceea ce mărturisea Stendhal cu o sută de ani mai devreme: „Mă căznesc cît pot să fiu sec. Vreau să-mi silesc la tăcere inima, care crede că are multe de spus. Mă tem mereu să nu fi scris decît un suspin, cînd mi se pare că am notat un adevăr“ (*Despre dragoste*, E.L.U., 1968).

Iată ce aflăm: „Soţul şi soţia sînt predestinaţi de la facerea lumii“ şi aceasta e una dintre cele mai frumoase *imagini* create de gîndirea omenească. Aşadar *imagine*, nu realitate, *poezie* dornică să evite o „concepţie pleziristă a căsătoriei“. Subliniere explicabilă, altfel întreg edificiul demonstraţiei, rememorării s-ar prăbuşi. Toate pretenţiile de perfecţiune, de absolut ar fi ridicole. Şi pornind de aici, legile iubirii se înşiră de la sine. O sensibilitate excesivă, o dorinţă nefirească de absolut ar fi o nebunie, o manifestare patologică şi nu o problemă existenţială de prim rang. Predestinarea unui cuplu e o poveste frumoasă, perfect explicabilă prin psihologia repetărilor care stabilizează o stare sufletească. Mai simplu, obişnuinţa se transformă pe nesimţite în destin. Fiindcă fiecare individ e „unic şi inedit“ ca produs al naturii, iar comunicarea o imposibilitate, „totul vine *dinăuntru*“. Altfel spus, se recunoaşte calitatea de edificiu construit cu bună ştiinţă a iubirii: „O iubire mare e mai curînd un proces de autosugestie“ sau „Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă“. *Voinţa* de a iubi devine *necesitate* şi apoi *orgoliu:* „Te obişnuieşti cu surîsul şi vocea ei, aşa cum te obişnuieşti cu un peisaj“. Alegerea odată făcută, edificiul se înalţă „cristalizînd“ ca în vestita comparaţie cu creanga de la Salzburg a lui Stendhal. „Cristalizarea“ e o operaţie a spiritului şi numeşte „ansamblul nebuniilor acestora ciudate închipuite ca reale şi chiar ca neîndoielnice în legătură cu fiinţa iubită“ (Stendhal, *op. cit.*). Minunate diamante de sare împodobesc voluntar şi inconştient totodată creanga uscată. Iată în *Fragment II* varianta camilpetresciană a fenomenului:

„Intr-un pahar cu sare de potasă
Intr-o soluţie murdară şi opacă
Arunci un mic cristal şi totul e pe cale
Treptat şi lin să se prefacă
Intr-un pahar cu floare de cristale.

În treacăt mi-ai zîmbit
Funigel zburat și sfială
Și pînă dimineața mi-a-nflorit
În sufletu-mi trudit de îndoială,
În tulburatu-mi suflet mi-a-nflorit
O rece feerie siderală".

Jocul devine serios și orice nesupunere a partenerului prea plictisit să mai continue este condamnată: „Trebuie să se știe că și iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt". Propoziție voit categorică. Spiritul amăgit temporar de iluzia iubirii absolute își caută în fond scuze teoretice. Regretele sînt umilitoare, apanaj al sufletelor mărunte și al minților înguste. Înșelarea cade întreagă în seama celuilalt. Prezumtiv, iubirea e investită cu puteri magice: „Cine l-o fi iubit atît?" se întreabă personajul privind în urma soldatului ocolit de zeci de gloanțe pornite deodată spre el. Altfel rămîne o „plămădeală de nebunie" atunci cînd rănile sînt proaspete sau „o amintire prefăcută" în autoconsolare cînd totul a trecut. De fapt detașarea de obiect este o caracteristică a îndrăgostitului camilpetrescian. Fie că acceptă generos aparențele abandonîndu-se condescendent unei senzualități trandafirii, decorative, fie că examinează vindicativ ființa nesupusă, răzvrătită. „Iubitul ți-l privești, nu-l examinezi" spune Rousseau citat de Stendhal. Ștefan Gheorghidiu alternează priviri îngăduitoare și examene necruțătoare interesat mereu și exclusiv de propria personalitate. Dilema nu se consumă ca la Holban în interior, ci se verifică stăruitor conștiinciozitatea celuilalt. Eroul nu are îndoieli în ce-l privește. Elevația interiorului său e o axiomă. Interogatoriul orgolios, rece îl descoperă rînd pe rînd *iubit* (stare absolut normală față de un ins superior) sau *înșelat* (atitudine de neconceput). Nu e niciodată îndrăgostit. „Cristalizarea" e parțială. Nu inventează inconștient podoabe, ci acceptă suveran ofrande. Știe că iubește, dar iubirea este o experiență necesară ca și războiul. E în cele din urmă o problemă de cunoaștere nu de trăire. Doamna cu părul alb, camaradă inteligentă, ușor masculinizată prin capacitatea și permisiunea de a scruta psihologii, îl definește în cîteva rînduri, bănuind o anchilozare a simțurilor produsă de o prea îndelungă luciditate. Apărarea lui Ștefan Gheorghidiu (luciditatea și pasiunea nu se exclud ci se nuanțează) trebuie înțeleasă în același fel.

Nuanța înseamnă de fapt abstractizare a pasiunii și nu potențare a ei. Povestea de iubire este astfel nu seacă, ci abstractă, intelectualizată de filozofia iubirii.

Între cele două nopți camilpetresciene, femeia *(celălalt)* e un mic animal, o jucărie, „miniatură de fildeș măritā" (vezi *Kicsikém*) căreia i se refuză orice manifestare rațională. Dacă în urmă cu un veac Stendhal deplînge o asemenea stare de lucruri într-o frază de manifest feminist („În locul rațiunii, femeile preferă emoțiile, și aceasta e foarte explicabil: fiindcă potrivit moravurilor noastre prostești, ele n-au nici o sarcină de seamă în familie, rațiunea nu le e niciodată utilă și nu li se dovedește niciodată bună la ceva"), pentru Ștefan Gheorghidiu emanciparea femeii, „maturizarea" ei e o insultă adresată bărbatului atras de ghidușiile erotice ale unui animal cu moliciuni catifelate și cu prospețimi de fruct. Idealul său e egoist, acaparator, opac. Ela ripostează indignată, intervine într-o discuție de familie „cu un fel de maturitate care mă jignea oarecum". Că „idealistului" Ștefan îi repugnă orice interes material, meschin, e o trăsătură pozitivă, de un romantism atrăgător și pe măsura unei mari iubiri dezinteresate. Dar personajul care-și apără cu pasiune turbată principiile pretinde o pasivitate de obiect de lux partenerei, e cu totul camilpetrescian și misogin: „Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plăpîndă și avînd nevoie să fie ea protejată, nu să intervină atît de energic". Feminitate înseamnă pastă amorfă, docilă, în mîinile creatorului. Obsedat de sine și de cunoaștere, Ștefan Gheorghidiu este un demiurg orgolios construind dintr-un material indiscutabil superior, excepțional (propria imaginație a sentimentului) pe un *loc* dorit abulic și sclipitor (femeia). Respectarea întocmai a schemei proprii satisface vanitatea acestui meșter Manole. Că edificiul se prăbușește nu are nici o importanță. Experiența a fost făcută, eșecul nu-l atinge, vinovat e *locul*. Spiritul e capabil să depășească totul. Trecutul poate fi dăruit. Personajul, „nepăsător și rece", se debarasează de orice balast.

Ștefan Gheorghidiu este iubit de „cea mai frumoasă dintre studente". Iubirea sa e vanitate: să fii iubit de femeia la modă e un fapt de excepție. Bucuria, plăcerea acestei iubiri se manifestă printr-o lipsă de atenție. Obiectul pasiunii are eticheta de *unic*, detaliile nu mai au importanță. (Cît de diferit se conturează d-na T., personaj de excepțională finețe, înzestrat cu independență și degajare masculină). Ștefan Gheorghidiu

remarcă exaltat dăruirea, suferinţa sa nu e niciodată din dragoste, ci din orgoliu rănit. Întreagă povestea de iubire se petrece în „zîmbitorul luminiş pentru Kicsikém". Iată: „Era atîta tinereţe, atîta frîngere, atîta nesocotinţă în trupul bălai şi atîta generozitate în ochii înlăcrimaţi albaştri". În „casa cu păpuşi" mobilată ibsenian „această iubire înflorea fără seamăn, cum înfloresc în luna mai nimfele lujerilor de crin". Comparaţie decorativă, exuberanţă provocată de acest *fără seamăn*. Totul se petrece într-o intimitate aproape de pămînt (epitete frecvente „jos", „scăzut", „mic") unde bărbatul consumat intens de mari probleme existenţiale îşi îngăduie un repaos. Femeia e izolată, bibelou viu şi neastîmpărat „în patul larg şi scăzut", *divanul* fiind *locul* reveriilor calme, sprijinite de mulţimea senzuală a pernelor, departe de goana vieţii cotidiene. Inteligenţa Elei e o latură neglijabilă şi cel mult incomodă. Ignoranţa fermecătoare place bărbatului: „Aşa o doream, răzvrătind, fermecător lacomă, pachetele de la băcănie şi în acelaşi timp privind cu sfială pachetul de cărţi". „Gravă ca un copil care cere luna sau pasărea de aur", Ela e Kicsikém. Bărbatul îşi subliniază superioritatea într-o lecţie de filozofie, altfel banală, simplistă. „Eu povestesc ce-mi trece prin cap / Şi seriozitatea ta e fără margini" *(Versuri)*. Pretinsa îngîndurare a femeii, atrasă ca de „un obiect de curiozitate colorată în muzeu" de termeni neînţeleşi ca „nelinişte metafizică" măguleşte bărbatul, care constată înduioşat „bucuria serii". „Sînt singur acum, după miezul nopţii, în tot cuprinsul pămîntului, al stelelor, al nemărginirii albastre, cu femeia aceasta, goală pe alba piramidă a pernelor, sub lumina lămpii". E mulţumirea de a fi singurul stăpîn al unui obiect delicat, dorit şi de alţii. „Cristalizarea" e vagă. Ochiul trece rapid pe deasupra detaliilor şi surprinde doar reacţia unui trup aproape depersonalizat, chiar dacă excepţional, la stimulul imaginaţiei masculine: „Era vînjos şi viu trupul, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără nici un os aparent, ca al felinelor"; „Se frîngea ca o pîine a iubirii trupului tînăr". Frîngere, supunere, nesocotinţă, deci jertfă. Îndrăgostit de cuvînt, de formă, personajul o întîmpină cu un *altar* — e o demonstraţie de forţă, nu de sentiment. Şi adîncind totul, anulînd ideea de pură sexualitate, la îndemîna oricui, Ştefan Gheorghidiu presupune un suflet imposibil de stăpînit, dar îşi face o datorie de onoare cavalerească din intenţia de-a-l descoperi: „Am înţeles, din nou, că iubirea

fizică frumoasă e o profanare. E nevoia amară de a zdrobi, de a răzbi într-o îmbrățișare, odată cu trupul frămîntat, și sufletul, prizonier suav în el, în clipele acelea". Mai mult decît atît, îi dăruiește un portret care nu se sprijină pe nimic, în care tigroaica, felina, trupul, are *inteligență*. Că e un detaliu adăugat cu bună știință ne-o arată întorsătura din final. Regizor savant, atent, al propriei experiențe erotice, nu se desminte: „Cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastîmpărul trupului tînăr, cu gura necontenit umedă și fragedă, cu o inteligență care irumpea, izvorîtă tot atît de mult din inimă cît de sub frunte, era, dealtfel, un *spectacol* (s.n.) minunat". Dar „femeia mea se înstrăina". Este punctul din care perspectiva se schimbă brusc. Vălul cade. *Locul* se răzvrătește, „micile gesturi de mîngîiere și frumusețe", semne ale supunerii necondiționate, sînt înstrăinate: „Îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă /.../ Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar". E o „desfigurare iremediabilă", o nelămurire dinăuntru. Nu e dragoste înșelată, ci nesupunere, nesocotire a orgoliului. „Viața mi-a devenit curînd o tortură continuă, *știam* (s.n.) că nu mai pot trăi fără ea. Ca o armată care și-a pregătit ofensiva pe o direcție, nu mai puteam schimba baza pasiunii mele". Nimic mai limpede. Personajul *știe* nu *simte*. Mereu aceeași încăpățînată dorință de consecvență cu sine. Ela era *baza*, locul pe care s-a clădit detașat, o pasiune. „Tortura" neizbînzii se traduce în răzbunări de o vulgaritate neputincioasă, dar trecătoare: „Sînii îi atîrnă ca două pungi și pîntecul a început parcă să se îngroașe... Nevasta *mea* (s.n.) e albă și cu preziceri de grăsime". Posesivul nu mai e aici îngîmfat, ci disprețuitor. E un gest de lehamite, teoretizat misogin. „Sînt clipe cînd ura și dezgustul meu pentru femei devin atît de absolute, că socotesc că de la oricare dintre ele te poți aștepta la orice". Dragostea e o luptă neîntreruptă pentru supremație. Vina recunoscută a femeii e singura consolare și salvează de la obsesia propriei erori: „Cînd o vedeam cît suferă, simțeam că în mine se cicatrizează răni". Gelozia este astfel nesuferita idee a posibilității altui constructor în același *loc*. Libertatea pe care și-o ia *locul* de a prefera modelarea altuia, ofensează spiritul ce se crede unic, superior, inegalabil. Și atunci acceptă ipocrit teatrul regretelor femeii, incertitudinea. Întîlnirea de la curse este o dovadă de acceptare princiară a unor

scuze care nici măcar nu e sigur că sînt rostite: „Întrevederea frumoasă, cu lunecuşuri de ironie voit banală şi superficială, ca să pară tandră şi indeferentă“ şi „Sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fîlfîiri, fixări, şi iar mici zboruri, ca un roi de fluturi deasupra unei plante, care ar fi încet transportată pe drum“. Vocea femeii, pe care îi place s-o creadă „o căprioară blîndă, înjunghiată“, sfîşiată de remuşcarea de a nu fi fost la înălţimea vînătorului, e auzită rînd pe rînd „caldă ca vinul“, „ca o invocare“, „ca un tîrît viu de şarpe“, „ca o arcuire de durere tămîioasă“, „ca o încercare de zîmbet rezolvat în strîmbături de durere“. Orgoliul e astfel satisfăcut, experienţa a fost trăită superior, total, vina este întreagă a *celuilalt* şi trecutul poate fi dăruit cu o generozitate detaşată, regală. Ce se întîmplă mai departe nu mai are nici o importanţă. Aşa cum îndrăgostitul de absolut Andrei Pietraru se poate rata pentru o idee obsesivă şi este cu totul absolvit în faţa propriei conştiinţe după sinuciderea în idee, liber să crească zarzavaturi la ţară. Nu e iubire, ci ideea orgolioasă de iubire, experienţa trăită conştiincios şi halucinant uneori, pînă la ultimele consecinţe. Conştiinţa experienţei *depline, desăvîrşite* nu are nevoie de realizare. O uşă se închide peste ceva ce a devenit *trecut* şi spiritul însetat de cunoaştere poate începe, sigur pe instrumentele sale, o nouă experienţă.

Thanatos. De la ritul sîngeros al walchiriilor, expresie exacerbată a preaplinului dinăuntru care se eliberează în crude manifestări colective (posibile datorită existenţei încă foarte reale şi „concrete“ a miturilor) pînă la măcelul fanatic din vremea noastră, războiul a cunoscut competiţia cavalerească, egală, joc de onoare şi distincţie masculină, lupta pentru întîietate, şireată şi orgolioasă, dar păstrînd încă regula jocului, sau sacrificiul în numele unor idei înalte legate (dincolo de toate exagerările) de patrie şi sentimentul datoriei cetăţeneşti. Lăsînd deoparte motivarea, atît de diferită de la o epocă la alta, sau instrumentele, mereu mai perfecţionate şi mai multe, pînă la acumularea excesivă de „jucării“ periculoase, îngrămădite cu disperare în speranţa că, astfel, jocul însuşi va fi anulat, cîteva „cuvinte“ se regăsesc pretutindeni în literatura de război, contradictorii şi uimitor de simetrice. Pe firul acestor cuvinte îl urmăm pe Ştefan Gheorghidiu într-o altă experienţă, care, departe de a fi rezolvarea primeia cum s-a crezut uneori, este de o adîncime a trăirii excepţională şi de-o

expresivitate totală, tot ce s-a scris mai frumos despre război în literatura română, cum credea G. Călinescu. Autenticitatea ca ideal literar își găsește terenul cel mai fertil. Subiectul participant este obligat la o obiectivitate rece, cutremurată; noua experiență revelează eul cu brutalitate, într-o lumină crudă, detașată fără putința de a se reflecta asupra *celuilalt* ca în cazul iubirii. Nebună ieșire din fire și reîntoarcere lucidă în sine pentru a găsi echilibrul pierdut al ființei față în față cu iminența unei morți violente. Intrarea în apocalips se face direct, de la primele fraze. Articol polemic, ziaristic, exact care-și ia cititorul de martor, îl pune la curent, în cel mai exact sens cu putință, cu starea de lucruri. Jurnalul de front va păstra mereu această legătură, constituindu-se în limpede ritm de baladă. Introducerea la cea mai teribilă zi de atac promite o legendă autentică: „Și acuma începe una dintre zilele cele mai grozave din viața mea, dacă nu cea mai groaznică. Durabilă halucinație de foc și de trăsnete". Nu altfel încep *Versurile pentru ziua de atac:* „Fii gata, prietene soldat, fii gata / Curăță-ți cu grijă arma și lopata / Și pune-ți cruciulița la gît, — / Mîine va fi un atac mare / Și atît". E aceeași exactitate puțin mirată a celui chemat să întîmpine destinul. Formulele au sonorități sibilinice și singura atitudine firească e acceptarea.

Jocul. Urmărind să desemneze un învingător, războiul este jocul perfect. De vreme ce se mizează deliberat pe singura carte adevărată, viața, șansele de a pierde sînt egale și riscurile asumate. Posibilitatea de a trișa este, teoretic, exclusă. Reguli fără sens pentru spectatorul imparțial sînt respectate hipnotic în mirajul tenebros al jocului cu moartea. Fiecare se silește să joace ca lumea și o face pentru a se împăca și ca un antidot al plictiselii. O exclamă în vîrful buzelor cutare personaj al lui Duiliu Zamfirescu: „Nu știi ce bine îmi pare că am intrat în război / Mi se risipea viața în moliciune, între fuste și cărți de joc" (*În război,* Minerva, BPT, 1977). Pentru eroii lui Rebreanu pare, la început, un motiv de fericire cerească, o aventură colosală, bărbătească, menită să salveze de la neurastenie și de la banalitatea cotidiană. Pentru Ștefan Gheorghidiu este un „nebunesc joc de noroc al morții" în care intră de bună voie din nevoia de a nu ocoli laș o experiență care antrenează mulțimi. Jocul este la fel de grav indiferent de cantitatea de materie aruncată în luptă. „Că pentru

cel care ia parte efectiv la o luptă mică nu e de nici o importanţă dacă moare la Verdun sau într-o încăierare de patrule". Importantă este participarea la această sinistră loterie cu toate biletele cîştigătoare. Regulile jocului sînt atît de hipnotice încît un curaj general, aparent este cea mai comodă, mai favorabilă reacţie: „De vreme ce tu tot mori /.../ să fie cînd ataci şi nu cînd fugi /.../ atacînd, îţi alegi tu, parcă, moartea: urmărit de altul şi ajuns din urmă, moartea ţi-e impusă. Eşti în clipa morţii, în întîiul caz, un sinucigaş, în al doilea un ucis, şi încerci toate sentimentele celui asasinat". Această motivare psihologică este, evident, ticul personajului reflexiv, chiar dacă reacţia este inconştient, aceeaşi, la cei mai mulţi. Pentru cele două tabere de animale împinse în joc singura miză e viaţa. Adevăratele motive sînt treaba stăpînirii. Partenerii sînt ţinte invizibile, abstracte. Cînd distanţa o permite se descoperă cu uimire oameni şi „Ne uităm unii la alţii cum se uită vecinii, în faţa casei, unii la alţii, peste drum". E o abolire a inteligenţei, a raţiunii, care face posibilă continuarea măcelului după această recunoaştere reciprocă. Primăvara, egală, generoasă, aduce pentru o clipă uitarea regulilor luptei şi neamţul bălai exclamă cu nesfîrşită prietenie „Die sonne, kamerad!" *(Primăvară)*. Mai curînd decît primăvara, obişnuinţa, cumplit pericol al omului, face posibilă această stranie paranteză în duşmănie: „Sau poate s-au deprins şi ei cu noi, / Cum ne-am deprins şi noi cu ei / Cu gloanţele, / Cu pîinea mucedă / Cu tovărăşia morţii, neîntreruptă, lîncedă" *(Cadavrul)*. Şi aceste hiatus-uri ale urii iraţionale mai amintesc ceva din atitudinea ludică, singura compatibilă cu tentaţia competitivă a fiinţei raţionale, capabilă să o salveze de la fanatism şi rătăcire.

Înstrăinarea. Moartea ca preţ al jocului nivelează destinele, iar participarea într-o egalitate supremă fascinează. Înstrăinarea sinelui în iureşul colectiv este necesară fiinţei şi consolează de eşecul împlinirii individuale. Se naşte generozitatea, altă formă de părăsire a interiorului incomod. Dispare individul, se eclipsează, este „epoca mulţimilor". Insul îşi descoperă orgoliul de a fi prezent la o experienţă definitivă, comună, chiar dacă distrugătoare: „Ar avea faţă de mine, cei care au fost acolo, o superioritate care ni se pare inacceptabilă". „Dorinţa puternică de a nu rămîne molecula desprinsă şi izolată, ci atomul unităţii plurale" (H. P. Bengescu, *Balaurul*) atinge for-

me paroxistice, de abandon: „Ce poate fi mai consolator decît să dispari cot la cot cu atîția oameni pe care de-abia îi cunoști și sînt totuși una cu tine!“ (Cezar Petrescu). Întreagă fascinația pe care acest joc crud o exercită de mii de ani asupra omului, ființă incapabilă să se elibereze de spiritul mutonier, cum ar zice Camil Petrescu, iat-o redată într-un tablou al lui Breugel: orbii înaintează încrezători, cu orbitele goale transfigurate de un zîmbet dement, fără să vadă că cei din față s-au prăbușit de mult în hăul ce li se cască dinainte, implacabil.

În „răpăiala de focuri care crește și descrește ca pe un portativ în spațiu“ spiritul este anulat, rămîn simțurile încercînd înnebunite să recepteze realitatea: „Sînt atît de prins de belșugul de vederi și de senzații dinafară, că nu mai am timp să-mi mai simt sufletul“. Propriul trecut e o imagine moartă și clipa nu așteaptă reînvierea ei: „Într-un tablou străin, în golul minții, văd în clipa asta limpede și departe de ai mei pe nevastă-mea, amantul ei, dar n-am timp să mă opresc, să-l fixez, ca să privesc“. Să repetăm: drama sentimentală nu se rezolvă în drama colectivă, ci se anulează. Aici rămîne bucuria năucă, fără frunte, a minutelor cîștigate morții. Totul se petrece undeva în afară: „moartea colonelului dă o impresie de tîrît și înlăcrimat mulțumirii de a ne găsi fiecare din noi, cei scăpați, în viață“.

Orgoliul. Războiul nu este doar un prilej de contopire cu o mulțime amenințată de același destin oribil, ci și de revelare a propriei esențe, o chestiune de orgoliu. „Cîteodată mă și-ntreb dacă războiul n-a fost scornit anume, ca omul să iasă din carapacea existenței lui banale și să devină un fel de dumnezeu care-și trăiește și gîndește propria moarte“ (L. Fulga, *Alexandra și infernul*, Buc., 1976). Situație limită, războiul este pentru Apostol Bologa (L. Rebreanu) adevăratul izvor de viață și cel mai eficace element de selecțiune. În speranța că „primejdia oțelește sufletul“ personajul străbate, în etape, drumul chinuitor către sine. Dar pentru cel care „a ucis lumina“ nu există scăpare.

Spirit lucid, dornic de a se cunoaște în toate ipostazele, Ștefan Gheorghidiu caută înfrigurat „o verificare și o identificare a eului“ său: „Că numai acolo, în fața morții și a cerului înalt poți cunoaște oamenii“ și e posibilă o confruntare a ta

cu ceilalţi. Ceea ce descoperă este umilitor, derutant, drept pentru care toată experienţa trăită pe front va fi transformată în „trecut", iar acesta abandonat. Experienţa se dovedeşte o altă dramă. „Drama războiului nu e numai ameninţarea continuă a morţii, măcelul şi foamea, cît această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului său, care cunoaşte altfel ceea ce cunoştea într-un anumit fel". Toată ştiinţa acumulată înainte e inutilă, spiritul e în derivă. E o atmosferă de început de lume, reconsiderarea datelor se impune. „Războiul e mai ales sinceritate, aproape de pămînt şi de piatră". Altfel spus, aristocrata subţirime a spiritului e cu totul nefolositoare.

Ca problemă a naţiunii războiul e o farsă. O discuţie în tren despre război, subiect preferat după afaceri şi plăceri emană o vulgaritate radiografiată crud: „Românii e deştepţi"; „Nădejdea românului e baioneta, o să fie jale că ai noştri numai la scăfîrlie trag". La cameră se întîlnesc răfuieli personale. Un Caţavencu pozează găunos în patriot (Caragiale era, fireşte, gustat de mizantropul Camil Petrescu): „Vom învinge pentru că soldaţii noştri se vor lupta cu baioneta — şi nu e tun care să reziste baionetei româneşti /.../ iar cînd baioneta se va fi rupt, cu pumnii, cu unghiile, cu dinţii..." Între oamenii de rînd se nasc uşor legende, explică melancolic romancierul, fiindcă „sînt atîtea disponibilităţi de nădejde în poporul acesta, care se simte mereu aruncat de pe scara înaltă a istoriei".

Des-fiinţarea. Iluziile se împrăştie una cîte una. Departe de a susţine fiinţa, războiul îi revelează deşertăciunea. Nu e decît o imensă, universală batjocură. Pierderea identităţii dorită ca o salvare, e o simplă aparenţă. Tot ce a cucerit omenirea întru prea mărirea fiinţei raţionale este negat dintr-o dată, brutal: „Surîsuri palide de javre / Domesticite, pocăite, resemnate" *(Marş greu)* ochi care nu se mai recunosc. „Ne privim unii pe alţii cu o nedumerire de animale duse la abator". Trupul arde cuprins de un neastîmpăr animalic, e un gol incapabil să mai ceară ceva „Nu simt nici o nevoie, nici o dorinţă"; „ne pregătim sufletele cum se pregătesc coşciugele şi hainele morţilor". Spiritul se adăposteşte în fragila siguranţă a superstiţiei, renunţînd la demnitate. „De cîte ori, înainte de luptă, pun mănuşile de piele brună, totul se

rezolvă ușor. Știu că e stupid, dar este peste puterile mele ca să nu constat coincidența asta" (...) „E un refugiu de lașitate atît de intimă, că niciodată nu l-aș spune nimănui".

Apocalipsul. „Războiul e o grozăvie atît de insuportabilă încît e de prost gust să i se exagereze atrocitățile de abator" (Norton Cru). Și totuși, oamenii îi consemnează încrîncenați ororile. Cuvintele se schimonosesc pe măsura spectacolului grotesc ce depășește orice înțelegere. Ieșirea din matcă silește la smulgerea măștii. „Balaurul cu bale otrăvite sminteşte din loc noimele" (H. P. Bengescu). Negura, haosul stăpînesc lumea. „Conștiința s-a furișat în peșteri" (E. Camilar, *Negura*) omul își urmează halucinat „drumul spre hoit" și învață „meseria de a fi ucis" (L. F. Céline, *Călătorie la capătul nopții*, Gallimard, 1962). „Nu mai e nimic omenesc în noi"; „Abia mai înțeleg bocetul, ca o litanie, ca un blestem apocaliptic, din adîncul adîncurilor" „Și înțeleg înfiorat / Că pămîntul / Mă vrea / Mă suge lacom / Cu buze vîscoase de noroi" *(Mina)* ca mai în urmă „sîntem așa, sub cerul vast, și pămîntul nu vrea să ne primească". Timpul e suspendat, încremenit într-o senzație de veșnicie, de existență inumană. „Mi-e atenția înghețată, împăiată parcă, de nu pot gîndi la nimic, și cînd știu că timpul, ca să treacă, fie doar cîteva minute are nevoie de gîndire și absență de la realitate" (p. 264). Este o prăbușire din sine în realitate. Iată priveliștea văzută de un Hogaș angajat în dezastrul pe care-l contemplă: „E o schimbare de sus în jos, ca și cînd ar fi căzut tîmpla cerului și jumătate din priveliște s-ar fi răsucit ca într-un ochi bolnav, ca într-o oglindă, dintr-o dată întoarsă"; „rupturi deasupra omenescului, răcnetul din rărunchi al întregului fier din univers"; „explozii ca prăbușiri de locomotive înroșite", „lovituri de baros", „cuie în timpane", „cuțite în măduva spinării". Dar mai chinuitoare și mai *reală* decît imaginea trupurilor sfîrtecate este

Așteptarea. Destinul, ca întrerupere brutală a vieții, are o interpretare aparte pe cîmpul de luptă. Fiecare joacă rolul unui condamnat la moarte cu data în alb. Sentința odată acceptată, sfîrșitul este așteptat cu teamă dar și cu un soi ciudat de nerăbdare de a trece dincolo de clipa insuportabilă a execuției. Așa încît, toate gesturile pot să pară oricînd curaj. Mascarada sîngeroasă se transformă astfel dintr-un joc

provocator cu moartea într-o zbatere agonică de a suporta aşteptarea ei. „Această neputinţă de a îndura necunoscutul, nevoia mortală de a şti ce se petrece înainte cînd te afli „pe o insulă spre cer în lumină şi moarte". Prilej de analogii pentru Ştefan Gheorghidiu, mereu atent, chiar şi în „răpăiala de focuri scăzută ca o cicăleală". „Apăsarea asta, de a nu cunoaşte ceea ce se întîmplă înainte, ştiu acum că e, în război, pentru unii de neîndurat, aşa cum de neîndurat mi-era în ajun, incertitudinea dacă sînt înşelat sau nu". În vreme ce „un secundar fantastic punctează vecinicia" *(Vecinicie)*, omul aşteaptă neputincios „capriciul" obuzului şi-al clipei.

Iar, pedeapsa suspendată fără un criteriu inteligibil şi absolviţi supravieţuitorii de o vină neştiută, rămîne doar

Amintirea. Imaginaţia nu poate realiza în abstract: „Nu putem avea în simţuri şi deci în minte, decît ora şi locul nostru". Prezentul, ceea ce se întîmplă acum, este viaţa sub semnul nordului, al întunericului. Sufletul se întoarce spre miazăzi invocînd iubirea, dar „Mai departe decît chiar depărtarea / Eşti tu, / E lumea rezistenţei tale..." *(Trecutul)*. Dacă trecutul e o simplă „firmă provizorie", prezentul depăşeşte tot ceea ce omul ştia". E altă oră. „Constat, aşa pentru mine, cu gratuitate, în clipele acestea de moarte, că nici pe departe nu e acea ploaie de gloanţe prin care se spune că trebuie să treci la război". Cărţi, articole sînt „goale ca nişte sertare în faţa realităţii"; „pe front nu mai sînt acele tipuri pitoreşti de care e atît de plină literatura"; „morţii emoţionează abstract ca un număr etichetat de muzeu". Această realitate scrisă de o mînă nevăzută parcă, face imposibilă amintirea, e de-o irealitate stranie de dincolo de om; şi amintirea şi memoria sînt inutile. Uitarea e singura ieşire şi marea înfrîngere

Cuvîntul. Atras în vîltoare, ameninţat mereu, hărţuit, umilit, rearuncat în viaţă spre a alcătui „generaţia pierdută", omul mai are o salvare: limbajul, povestea. Unic semn al, totuşi, superiorităţii sale, el doar cuvîntul, mai rostuieşte dezlănţuirea inumană. Fie că e voit brutal, frizînd vulgaritatea şi ia în răspăr ameninţarea morţii dînd cu tifla destinului (Dorgelès, Barbusse, Céline), fie că îngroapă disperarea în vorbe cîntate, domoale, mîngîietoare, într-un „han al Ancuţei" mizer, improvizat, ce melancolizează în tranşee regrete domestice (M.

Sadoveanu, E. Camilar), sau, în sfîrșit, lucid, abstract, disecă evenimentele în căutarea unor puncte de reper logice în haosul universal (Camil Petrescu, Liviu Rebreanu).

Peisajul. Dialogul neîntrerupt al omului cu natura a exersat tonuri şi game de o inepuizabilă varietate. Astfel, desluşim rînd pe rînd înfruptarea recunoscătoare din roadele naturii investită cu puteri vrăjitoreşti, încercarea de a o depăşi opunîndu-i uluitoare creaţii umane care-i imită trufaş perfecţiunea, instaurarea unor legi severe cărora natura refuză să li se supună docilă. Mai tîrziu presupusa veșnicie a naturii atrage ca „un dor nemărginit", omul sperînd în salvarea de la vremelnicie a stărilor sale proiectate pe un cer fără limite. Îşi ştie nimicnicia dar se simte *parte* în universul nesfîrşit. Poeţii îi împrumută aparenţele şi le investesc artificial cu semne ale existenţei. Se naşte în secrete decantări vraja corespondenţelor. Mecanismul social ciunteşte fiinţa care, în temeiul meschinăriei sale, dezgoleşte dispreţuitoare, cinică, imperfecţiunile naturii umane şi „naturale". Mania adevărului mînjeşte peisajul cu atribute omeneşti şi o sileşte la corvoada analogiilor înjositoare. Obosită, abandonează şi acceptă molcom blînda dezagregare impresionistă a imaginii; omul se contopeşte cu natura, se suprapune destinelor ei într-o înduioșătoare încredere în asemănarea lor, dar şi cu dulceaga, pasiva nostalgie a intangibilei măreţii a naturii.

Secolul XX depăşeşte simpla constatare a esenţei unice a fenomenelor şi aspiră spre o lume ca *imagine gîndită*. Corespondenţa dintre subiectul creator şi realitatea investigată este provocată, voită, natura e silită prin gîndire să devină expresivă, vizionară. „Impresia" presupune contemplarea pasiv senzitivă a naturii atotputernice, înregistrînd senzaţiile venite din exterior. Ea este înlocuită de o expansiune a subiectului spre exterior într-un efort agresiv de confundare şi confruntare cu lucrurile. Expresia ia locul impresiei. Contemplarea e înlocuită cu acţiunea. Realitatea este sondată violent, brutal, silită să-şi scoată măştile. Sufletul lucrurilor iese la iveală şi se dovedeşte pe măsura oamenilor. Fiinţa umană neputincioasă, încarcerată relaţiilor sociale ostile şi absurde, îşi desfăşoară existenţa într-o natură agonică, împotmolită în propria-i emanaţie mizeră. Am pomenit aici de fapt două principale atitudini ale artistului faţă de natură. Liviu Rebreanu şi Mihail Sadoveanu le ilustrează în literatura română interbelică. Cîteva detalii sînt utile

demersului nostru asupra prozei camilpetresciene. La Liviu Rebreanu între personaje şi natură se stabilesc corespondenţe în măsură să accentueze anxietăţile şi dramele. Viziunea sumbră, culorile întunecate, reflexele de urîţenie pe care le aruncă asupra lucrurilor comparaţiile, amintesc peisajele cu periferii mizere, înăbuşite în asfalt şi praf ale pictorilor expresionişti. Natura cu atribute morale cel mai adesea investită, nu „compătimeşte" alături şi pentru om. Suferinţa sa este aceeaşi cu a omului, acelaşi cer cenuşiu şi şters apasă deopotrivă oameni şi copaci, despuiaţi de orice frumuseţe şi gingăşie, incapabili de a-şi alina reciproc durerea. Ne aflăm la antipodul calmului îndepărtat şi sublim al naturii sadoveniene, văzută mereu „ca într-un vis", lenos şi voluptos. Peisajul povestitorului moldovean este un spaţiu tainic, fraged, nefalsificat, zugrăvit cu naivitate şi uimire, cu melancolie graţioasă, impresionistă. E o natură veşnică şi „nestricată de mînă de om" (asemeni pădurii Petrişorului) continuîndu-şi netulburată circuitul solar în efecte tulburătoare de lumini şi umbre; natura către care se îndreaptă sfios şi supus omul singuratic nelegat de societate, modelîndu-şi viaţa după natură, cîştigînd măreţie prin dezlegarea tainelor ei eterne.

La Rebreanu peisajul, niciodată văzut cu ochii personajului (cum se întîmplă la Sadoveanu unde eroul este în permanenţă conştient de prezenţa naturii, îi înţelege semnele şi e impresionat de farmecul ei) este văzut însă de autor care ştie să-l construiască din cîteva elemente concrete, scrîşnite, sumbre, suferind deopotrivă, dar şi ameninţînd.

Care este locul lui Camil Petrescu, cel care şi-a asumat orgoliul de „a vedea idei", între aceste două extreme?

Ce funcţie mai poate îndeplini peisajul pentru un om care a încercat să-şi uite obîrşia pămînteană cu o sforţare macedonskiană? Să ne apropiem decorul „nopţilor".

Pentru Ştefan Gheorghidiu lucrul cel mai important rămîne cunoaşterea de sine, ca dealtfel la toţi analiştii. În plus, această cunoaştere nu înseamnă scrutarea şi etichetarea unui material pasiv, a unui dat imuabil. Propria existenţă este perfectibilă, cercetătorul poate interveni, retuşa, completînd linii, nuanţe, comparînd şi încercînd să egaleze ceea ce pare desăvîrşit. Rememorarea însăşi, cuprinderea în cuvinte a trecutului are capacitatea de *a modifica* o împrejurare, de a o repune în cadre mai aproape de imaginea ideală a celui care a parcurs acest trecut. Nici chiar viaţa consumată nu este un terito-

riu pierdut — memoria îl re-face necontenit. Această *conștiinciozitate* față de propria imagine influențează relația personajului cu peisajul.

S-o spunem de la început, sentimentul naturii la Camil Petrescu este cu totul atrofiat. Un caiet din „laboratorul" prozatorului din 1942—43 ne dezvăluie surpriza naivă a unui botanist începător care face descoperiri „senzaționale"; „Încă nelămurit ce e copacul de la Liceul Mihai Viteazul, ulm? (cu mîțișori?) (P.S. E un dud)" sau „Cred că am descoperit că aleea /.../ e o alee de frasini înalți"... etc. *(Documente literare)*. Îngînă școlărește nume de flori fără vreun detaliu care să ni-l arate mai impresionat decît în fața celei mai banale reproduceri. Simple înregistrări documentare, calendaristice, de înfloriri și veștejiri, de prețuri la florării. Nici o deosebire între aceste însemnări despre un decor în care își poartă zilnic pașii și cele despre vremea lui Bălcescu înșirînd sîrguincios costume, obiceiuri, ranguri boierești. E dorința exterioară, livrescă, îngîmfat-autodidactă de a ști ceea ce există *în afară*, a unei minți interesată exclusiv de volutele sale și mizînd totul pe inteligența sa abstractă. Cînd mai tîrziu, prin 1955 va nota date despre vreme, succesiunea anotimpurilor nu are nici o poezie, nici o coardă nu tresare. Însemnările sînt ale unui călător rătăcit parcă de pe o altă planetă, care reține imparțial date de o exactitate primitivă pentru o eventuală comparație de meteorologie cosmică.

În *Ultima noapte*... rarele și fugarele apariții ale peisajului sînt, de cele mai multe ori, un fel de asigurări de care, eroul, chinuit de iubire ori de război, are nevoie pentru a nu uita că totul se petrece, totuși, pe pămînt. Conștiința menținîndu-se mereu în prim plan, siluetele apar alungite parcă spre un cer înalt (simplu punct de reper, nu simbol al aspirației romantice de vreme ce la Camil Petrescu spiritul *este* înalt) într-o lumină de o claritate ireală ca la Chirico. Prezența naturii nu are nimic proustian. Scriitorul francez insistă pe pagini întregi provocîndu-și stări legate de un detaliu de culoare, de formă, de perspectivă, în delectări nesfîrșite, socotindu-se el însuși o notă a simfoniei uriașe, în stare să declanșeze avalanșa de sunete prin încadrarea voită, insistentă, conștientă pe un portativ. La Camil Petrescu entuziasmul e potolit, academic, natura e acceptată ca o fatalitate insignifiantă, iar influența ei asupra personajului e nulă. Lungile divagații de adîncă

psihologie a existenţei sînt întrerupte cu o uşoară galanterie, natura e primită ca un enunţ banal, inexpresiv, fără nuanţe. Singur pămîntul, duşmanul dintotdeauna, cel care desfiinţează nepăsător lumea gîndurilor, se bucură de o oarecare consideraţie, este luat în seamă. *Drama* interioară are nevoie de o scenă, ca orice spectacol; i se oferă una schiţată rapid, pentru verosimilitate, pentru determinare cronologică şi spaţială, însă nimeni nu se încrede în virtuţile ei semnificante. Cîteva constante:

Cerul e invariabil. Nu protejează, nu tulbură. Este. „Neantul nopţii şi al necunoscutului", nediferenţiat, amorf, este constatat cu dezgustul unui creier captiv silit să-şi însoţească trupul într-un marş umilitor pe un cîmp desfundat de ploi. Pentru ochiul neobişnuit să contemple natura, mereu întors în sine, „priveliştea apărută din evaporarea nopţii e nouă ca la facerea lumii". Naşterea zilei e o bucurie simplă exprimată cu aceeaşi atenţie încordată, avidă de certitudini, de repere ale existenţei reale. Cînd „lumina înrourată şi binefăcătoare a soarelui biruie" într-o solidaritate coşbuciană, vag-simbolică, faptul e explicabil atîta vreme cît întîmpinarea o face soldatul — biet animal cu sînge cald pentru care darurile naturii sînt unice şi nemărginite mîngîieri: „Zorile, din viorii, deveniseră albicioase, iar norişorii de la răsărit iluminaţi din dos şi tiviţi cu aur". Omul se copilăreşte îngăduindu-şi delicate orgii de culoare şi moliciunea diminutivului. Pentru o clipă îşi simte suspendată pedeapsa *de a fi pentru moarte* şi percepe „un larg fior spaţial".

Într-un asfinţit de toamnă „surîsul melancolic al cerului înalt" împrumută într-o doară tristeţea ironică a celui înşelat în iubire. Toamna însăşi e de o „frumuseţe largă şi potolită" sub un cer imens. Liniştea melancolică în culori leneşe coincide printr-o simplă întîmplare cu starea de acalmie a relaţiilor umane. Coincidenţa nu e simţită de personaj ca atare, e un *semn* pentru o mai exactă refacere a drumului parcurs.

Lumina, de obicei *vie*, trimite la senzualităţi umide, animalic-vegetale: „Era un soare viu, ca de cristal apos şi cu raze evidente, care dădea reverberaţii umede culmilor stîncoase şi făcea proaspăt verdele vegetal". Exaltarea în faţa

vitalității naturii e mimată, decorativă, în imagini banale: „oglinda înrourată, albastră, a cerului“, „aurul luminii de dimineață“, „cerul luminos“, „albastrul zilei acesteia, dumnezeiesc de frumoasă“, „soare viu și neastîmpărat“, „verdeață vie“ etc.

Dacă în numirea peisajelor interioare limbajul știe să se diferențieze în subtile replieri, să se limpezească în comparații extrem de sugestive, natura e receptată monoton și o singură dată o comparație surprinde neașteptat lumina amiezii care fierbe „ca în cupă șampania rece“. Exuberanța luminii e îngăduită de o sensibilitate introvertită ca o manifestare excesivă, chiar vulgară a materiei. „Primăvara scotea lumea la soare ca pe șopîrle“, notează cu o grimasă mizantropică.

Albastrul cerului, culoarea spațiului infinit, care atrage omul procurîndu-i nostalgia purității abstracte, suprasenzoriale, este expediat de Camil Petrescu într-un gest de romantism invers. Spiritul ațintit asupră-și este pur, frenetic, abstract iar cerul albastru are o senzualitate tulbure, mai aproape de *pămînt* decît omul însuși. Copleșitoare nu e sublima imensitate a seninului resimțită ca egală a spiritului, printr-o mișcare de „înălțare“ pe dos, spre om, ci *pămîntul* amenințînd să acopere ființele gonite de moarte, refuzîndu-le totodată adăpostul („Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu“).

Culorile revin mereu aceleași (albastru, alb, auriu, vioriu, verde) rareori combinîndu-se în alchimii subtile: „Coboară soarele turnînd o trombă de aur lichid din albastrul cerului peste verdele de pășune al culmilor“. Albul este, obișnuit, al *drumului*. Dar, deși invocat obsesiv, drumul nu e cel al aventurii cu popasuri încîntătoare într-un timp al poveștii ca la Sadoveanu, ci un drum care *este* nu *duce*; nelămurit, nepărtinitor, cu sensuri ascunse, greu de descifrat. Se asociază necunoscutului și e mai degrabă ostil. În pădurea mică „*e* șoseaua albă“. Luna îi conferă senzualitate: „Răsărise luna și șoseaua albă părea catifelată și umedă“; dar una părelnică, împrumutată. Dealtfel, luna încifrează decorul care nu mai e neapărat *natural*. Mai degrabă e o expresie halucinantă, produs al spiritului: „Am ieșit în luminișul de iarbă și lună“; „Lumina de lună dă peste tot o impresie dură de veșnicie“. Apariția lunii în peisaj e întotdeauna precedată de o precizare: „Sînt singur“. Adevărul celor *văzute* nu are martori.

Olfactiv, natura se converteşte în sugestii patriarhale, idilice, alcătuind diafan locul unei posibile iubiri. Senzitiv pur: „E mereu o mireasmă de brad şi de fîn copt, care împrospătează simţurile"; „Aerul e rar, miresmat de răşina de brad, de fîn copt, de fragi trecuţi". În cadrul astfel „îmbălsămat" chemarea iubitei sună firesc, deşi de un sentimentalism galeş, puţin obişnuit la Camil Petrescu la care cuvintele au o strălucire răsfrîntă înăuntru, de metal preţios: „Să fii acum aici, fată dragă . . . să-ţi încălzească trupul plin soarele, să-l încingă pînă în miezul zilei, aşa cum încinge vara, de la facerea lumii". Realizînd parcă, deodată, aerul prea rustic al acestei pagini, prozatorul se lansează surprinzător într-o disertaţie asupra cîntecului popular de dragoste. Şi tot acum, descoperindu-şi vibraţia la lucruri simple, omeneşti, exclamă patetic, retoric: „Pentru ce viaţa, pentru ce nebunia acestei organizări sociale contrariază fericiri atît de fireşti? şi pe care le dorim atît de mult?" Dar o ştiuse de mult Eminescu, o ştia foarte bine Holban, *firea* e contrariată nu numai de organizarea socială ci şi de structura psihică a eroului. Nefericirea devine astfel marca superiorităţii şi e demascată orgolios. Eroii lui Holban se supun aceluiaşi principiu, cu deosebirea că exagerarea patologică a analizei aduce, paradoxal, o prezenţă mai puţin ignorată a naturii.

Cele mai *naturale* la Camil Petrescu sînt descrierile livreşti. Aici îi recunoaştem rafinamentul cultivat cu pasiune, urbanismul desăvîrşit printr-o atentă lucrare, a intelectualului asupra „fiului mahalalei". Astfel: „Acum e în jurul meu o ceaţă viorie, aproape violetă, ca în cel mai modernist tablou". De reţinut acest „în jurul meu" egocentrist, camilpetrescian. Sau: „Piatra Craiului . . . o imensă catedrală de piatră violetă". În altă parte un triptic arhitectural descoperit în peisaj cu pricepere proustiană, dar fără insistenţa răsfăţată, voit-gratuită a acestuia asupra detaliilor. „Ghimbavul — nemaipomenit de masivă moschee de piatră"; „Piatra Craiului, cu aspectul ei de dom gotic, de stîncă dantelată" şi „Păpuşa — o turlă deasupra unei înalte şi lungi biserici româneşti".

Un ochi mai nuanţat va folosi Camil Petrescu pentru *a privi* oamenii şi, deci, psihologiile. Iar cînd persoana I se autocontemplă lucid, liniile portretului sînt de o fineţe şi de o adecvare neegalată.

Locuri. Am fi tentați să descoperim în *Ultima noapte* o construcție simetrică, deloc întîmplătoare, rotundă, finită, dacă nu ne-am împiedeca pentru o clipă în mărturisirea ușor teribilistă a romancierului: „Cred că l-aș fi continuat, dacă aș fi avut posibilități fizice, pînă astăzi, fiindcă nu văd de ce m-am oprit acolo“ („Manuscriptum“, an II, nr. 2, 1972). Pentru o clipă numai fiindcă, în fond, nu e nici o contradicție. Perfectibilitatea nu presupune neapărat lipsă de perfecțiune cînd ne referim la o operă de artă. Întreagă, desăvîrșită, cartea își găsește în propriul ei creator un cititor în permanentă evoluție, mereu altul pe măsură ce se întregește, în timp, personalitatea sa. Reeditările revăzute, îmbunătățite nu s-ar sfîrși dacă, totuși, opera nu și-ar dobîndi, odată lansată, o indiscutabilă autonomie. Iată de ce o discuție despre construcția romanului considerat împlinit nu e deloc incompatibilă cu dorința autorului de a o vedea nelimitată.

Că este, Camil Petrescu, o personalitate în totală incapacitate de a se transcende este un bun cîștigat deja de critica literară. În plus, dacă ar fi să-l credem pe Thibaudet, romanul e o „autobiografie posibilă“ sau citîndu-l pe W. C. Booth, „autorul implicat este o versiune ideală, literară a omului real; el este suma propriilor sale alegeri“. Eroii săi, de la Gelu Ruscanu la Ștefan Gheorghidiu, de la Danton la Bălcescu sînt tot atîtea ipostaze alese de solitarul impulsiv să interpreteze cea mai autentică simfonie intelectuală din literatura română. Îl ascultăm pe Camil Petrescu cînd afirmă: „Eroii mei nu sînt fotografii după natură. Structura sufletească a fiecăruia este o rezultantă a structurilor sufletești ale mai multor persoane; nu spun că eu m-am exclus“ (Ioan Massof, *Succesul*, în „Rampa“, 4 dec., 1930), dar adăugăm că romancierul s-a *inclus* în fiecare dintre marile sale personaje, sau, poate mai exact, toate aceste fețe s-au adăugat pe rînd în interiorul autorului, întrebările lor au fost neliniștile succesive ale unei inteligențe cu atenția ațintită halucinat asupra proceselor proprii de investigare, răscolire și recreare a lumii.

Alcătuit din două „cărți“, fiecare din cîte șase capitole, la sfîrșit un „comunicat apocrif“, lămuritor, ținînd locul unui epilog, romanul ne lasă să-i descoperim armonii. Ni se pare utilă o punctare a momentelor cheie din fiecare capitol în succesiunea dată de autor și abia în urmă reconsiderarea lor ca părți ale unui întreg.

1. La Piatra Craiului, în munte. Sîntem „în primăvara anului 1916“. Primele pagini sînt un dur articol polemic scris cu o patimă deloc domolită de anii care au trecut. Pregătirea militară trîmbiţată mereu e iluzorie, ridicolă. Cu o ironie de pamfletar subţire adaugă un mic subsol, mirat că nemţii nu s-au simţit obligaţi să respecte drumul pe care l-a dichisit cu tranşee în miniatură armata română. Indignarea autorului e atît de naturală, de autentică, încît după două pagini ne aflăm „în primăvara anului 1916“ şi asistăm, intraţi în atmosferă, la o discuţie la popota regimentului. O pregătire puţin teoretică a rememorării de mai tîrziu şi, dincolo de misterioasele legături ale gîndurilor pe care le savura şi Proust, reţinem *puterea cuvîntului:* „era destul un singur cuvînt ca să trezească răscoliri şi să întărîte dureri amorţite. E îngrozitoare uneori această putere a unei singure propoziţiuni, /. . ./ ca să pornească dintr-o dată măcinarea sufletească.“ Teoria iubirii·sub clar de lună creează treptat izolarea, singurătatea necesară întoarcerii în timp. Întrebarea impersonală, (deşi rostită de un camarad) sună imperativ, e o formulă magică, declanşează povestea: „Suferi Gheorghidiule?“

2. Diagonalele unui testament. Povestea creşte în cercuri concentrice. Iată un prim rezumat: „Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală“. Următorul, de 16 rînduri, promite o complicaţie. Iubire, suspiciuni, nunta, moştenirea, suferinţa. În fine, cu al treilea aliniat încep detaliile, anunţate ca într-un prolog din romanele de genul celor semnate de Fielding — „în acest capitol vom afla cum“ . . .

Familia, Ela sînt prezentate în portrete succinte, generale. Masa la unchiul bogat e prilej de evidenţiere a intransigenţei morale şi spirituale a eroului şi de presimţire a labilităţii *celorlalţi*, chiar şi a Elei, cu o scurtă ezitare, mai curînd proiectată voit de Ştefan Gheorghidiu decît reală. Moştenirea, cu toate neplăcerile meschine ale testamentului aduce o înviorare în viaţa cuplului, îndulceşte boema cu o bunăstare generoasă, reţinută. „Asta ne-a fost viaţa în iarna aceea“. Averea moştenită face posibile afacerile, viaţa mondenă şi, deci, înstrăinarea. Singurătatea în doi e violată. Descoperirile sînt dezgustătoare. Corupţia, incultura sînt mascate sub „teoria pîinii“ şi

sub lentilele groase și întunecate ale lui Lumînăraru. Ceea ce descoperă dincolo de fațada lumii bune îl determină să iasă, orgolios, din asociație.

3. **E tot filozofie.** Părăsind preocupările groase, materiale, Ștefan Gheorghidiu redescoperă plăcerea scufundării în abstractizări. Lecția de filozofie din alcov cu reveniri și căderi în senzualitate e un fel de dedublare ironică. Lecția e serioasă, dar ținută într-o zeflemea șăgalnică ce-i atenuează solemnitatea. În același timp senzualitatea e o simplă evadare, intermezzo liric pe care și-l îngăduie o minte de filozof.

Apropierea de Anișoara, femeia mondenă, elegantă, are semnificația unei catastrofale răsturnări a destinului: „A fost o schimbare rapidă ca topirea zăpezii albe pe cîmp". O prea mare atenție acordată ținutei, dansului și escapadelor, includerea în „bandă" sînt o maculare. Un vag dansator, umbră nu om, îl ajută să „descopere" femeia, să-i refuze șansa unui suflet, chiar dacă „numai sufletul poate înlocui lipsurile". Discuțiile au un iz somnambulic, cuvîntul are putere înlăuntrul celui ce încearcă clarificări ale eului său, dar e „un „mijloc imperfect de comunicare", cu totul inutil, în lămurirea relațiilor dintre doi oameni. Limpezește oarecum, teoretizînd din sală, femeia cu părul alb.

4. **Asta-i rochia albastră.** Din ideea de a-și crea ultimul cuvînt, personajul exersează răzbunări penibile. O întîlnire pe stradă cu Ela se consumă într-o atmosferă adolescentină ca la Ionel Teodoreanu. Suavități pe deasupra.

O călătorie cu trenul îl face martor al unei discuții vulgare, primitive, despre război. Argumentele se regăsesc în aceeași tonalitate în Cameră. Pasiunea adevărului se accentuează ca unică șansă a eroului.

5. **Între oglinzi paralele.** Noaptea absenței Elei, cînd el se întoarce pe neașteptate de la locul unde se află concentrat, îl obligă la „remanieri sufletești". Întîlnirile din timpul despărțirii (la teatru, la restaurant, la curse) sînt exemple de suferință simplă, umilitoare, a femeii și de demonstrare a unei nepăsări superioare a bărbatului orgolios; totodată ele alcătuiesc „un sistem de acomodare" la noua stare de lucruri, ușurată și de studiul despre Kant, „mai important decît dragos-

tea". Biletul explicativ, verificat cu abilități detectivistice, reunește temporar cele două destine care încearcă o re-facere a unității pierdute prin scrisori, deci cuvinte.

6. **Ultima noapte de dragoste.** Este provocată de chemarea Elei. Întîlnirea e întîrziată, pregătită. Învoirea e primită după îndelungi umilințe, reluate din primul capitol. Ne aflăm în prezent. Drumul se prelungește în detalii privind peisajul ori cîntecul popular. O zi de iubire dichisită este *ultima noapte.* Răsplata pretinsă de femeie, donația, răstoarnă totul. E o *altă oră*, se cer iarăși remanieri, de data aceasta definitive. Cîteva zbateri încă în discuția cu colonelul tihnit și familiar „despre glumele" groase ale lui Gregoriade, la crîșma de drum mare cu cîntece de inimă albastră. În fine, frontul și o ultimă izolare de ceilalți: „Ce caut eu cu exasperatele mele complicații în această lume?" dar și prima frază de încheiere a unei experiențe. Ordinul de luptă transcris la sfîrșitul capitolului aduce totul într-o matcă brutal-concretă, fără alternative.

CARTEA A DOUA

1. **Întîia noapte de război.** „Experiența definitivă" a războiului este receptată detașat, la suprafață, „ca în cărțile de citire". Amenințat cu des-ființarea de evenimentele ce se succed implacabil, ignorînd total personalitatea celui care participă la ele, omul de 23 de ani înregistrează detaliile primului atac și cele dintîi momente ale unei experiențe noi. Face donația fără nici o implicare sufletească.

2. **Fata cu obraz verde, la Vulcan.** Fapte, întîmplări, consemnate conștiincios, febril, atent. Rare întoarceri în interior. Țiganca frumoasă cu obraz verde e observată ca o realitate plastică. În imposibilitatea de a mai miza pe inteligența sa, într-o desfășurare de acte absurde, pe deasupra ființelor, Ștefan Gheorghidiu se refugiază în superstiție.

3. **Întîmplări pe apa Oltului.** Jurnalul de front notează alte *întîmplări.* Femeile spioane, descoperite mai tîrziu ca eroine, demonstrează absența oricărei certitudini. Mistuitoarea curiozitate a unei minți care vrea să știe întîmpină numai necunoscutul. O singură certitudine vine dinăuntru: „nu voi putea ucide niciodată de aproape".

4. **Post înaintat la Cohalm.** Un strop de poezie: soldatul tînăr ocolit de gloanțe, apărat de o neștiută iubire. Un gest nedelicat de ieșire din fire: curajul inutil de a lua obuzul neexplodat în mînă. Trupul umilit de gerul nopții amenință cu smintirea.

5. **Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu.** Cîmpul straniu în detalii apocaliptice. Ajutorul cerut cititorilor în lămurirea acestei zile de front subliniază nota de autenticitate și suspendă o clipă coșmarul — înțelegem că va trece, totuși. Frica și subsolul lung despre curajul pe cîmpul de luptă sînt teoretizări în care se regăsește eroul reflexiv, neliniștit.

6. **Wer kann Rumänien retten?** Marșul prin noapte, deruta, infernul, „poezia de notație" a *ciclului morții*. Rana și discuția cu neamțul. Alte ridicări în abstract ale *întîmplărilor*. Întîmplarea se transformă în idee, în reflecție. Atenția redevine subiectivă.

7. **Comunicat apocrif.** Epilog. Frontul e departe, a devenit trecut, simplă abstracțiune. După o nereușită întîlnire cu soția, iubirea devine și ea trecut. Două experiențe care au modificat personalitatea și sînt *dăruite* detașat ca simple instrumente de construcție.

Așadar, prima carte, cu cele șase capitole ale ei, se construiește în perspective spațiale, dilatate cu dezinvoltură, într-un timp supus, ignorat, silit să execute o „buclă" pe loc. Astfel, de la prezentul primului capitol, el însuși trecut, rememorat, însă ales ca punct de reper („primăvara lui 1916") provocat de *cuvintele* celor de la popotă și de semnalul „Suferi Gheorghidiule?", personajul se confesează. O face nu suferind ci *observînd*. Cîteva *locuri* se succed cu fine detalii după cele trei cercuri de creștere concentrică, centrifugă, radiată și rebelă uneori, ale poveștii de dragoste. Facultatea, odaia, mașina, masa festivă în familie, apoi teatrul, restaurantul, sînt împrejurările, alese pentru a reface o experiență. Cu atenție rece Ștefan Gheorghidiu își poartă trupul și mintea iarăși pe căile bătute din dorința de a se elibera metodic, pedant, conștiincios de o relație valabilă într-o anumită etapă. Femeia e și ea un *loc*, un element indiferent, în fond, al decorului, cercetat din dorința singură de a fixa exact coordonatele reacțiilor proprii. Personajul crede în cuvinte și, deci, în literatură. Aceasta

reuşeşte să detroneze realitatea, să fie mai reală, mai convingătoare decît întîmplările, tocmai pentru că nu depinde de timp. Se poate urmări pe sine trăind şi îşi poate accentua astfel conturul, îşi poate institui un statut unic şi irepetabil. Chemarea femeii închide voluta trecutului trăit conştient. Cu aceeaşi luciditate personajul este transportat într-un alt spaţiu prin formula implacabilă şi impersonală a unui ordin de luptă. De aici înainte timpul capătă o materialitate dureroasă. Spiritul însoţeşte trupul aproape de pămînt într-o luptă încrîncenată cu clipa. Omul nu este înfrînt în timp, într-o relaţie răsturnată faţă de prima carte, ci reuşeşte treaz să păstreze cadenţa. Sforţarea cerută de clipa diformă a morţii oricînd posibile aduce alterarea decorului. Întîmplările, oamenii, copacii sînt semnele recunoscute hipnotic ale vieţii normale, adăugate într-un „dosar de existenţă". Cele două recunoaşteri ale propriei vieţi, odată interpretate, comentate, catalogate sînt „clasate" sub numele de *trecut*, adică timp cîştigat în adîncime. Personajul este liber pentru o nouă incursiune în interior, pentru o altă *recunoaştere*. De aceea, mărturisirea lui Camil Petrescu notată la începutul acestui capitol ne apare firească. Treptele cunoaşterii de sine puteau continua la nesfîrşit, dar romanul este întreg şi numai prin două extrem de sugestive experienţe în teritoriul iubirii şi al morţii.

*
* *

PROCUST

Siluete feminine. „O îmbrăţişare adevărată a corpurilor e frumoasă ca o convorbire între două inteligenţe, în care nici un moment una nu pierde înţelegerea cu cealaltă, sau ca o carte citită cu pasiune, în care fiecare amănunt e priceput şi justificat", „. . . e un dialog senzual, în care fiecare gest şi mişcare sînt ca nişte replici ale corpurilor, răspunzîndu-şi într-o piesă bine scrisă şi în care zbuciumarea e uneori o îndoială, o apropiere, un surîs al voluptăţii, un moment de încordare, o descurajare care primeşte o dojană surîzătoare, o luptă unde fiecare mişcare are precizia unui schimb de lovi-

turi de floretă, o senzaţie de înfrîngere căreia imediat îi răspunde un val de duioşie“ *(Patul lui Procust)*.

Desfătare intelectuală, iubirea este sublimată iar dilatarea fiecărui gest instinctual în expresie artistică decantează, purifică actul sexual însuşi. Violarea brutală a unui trup în care se împotmolea un H. Bonciu, vulgaritatea cinică a aventurilor la S. Dan, împreunarea întîmplătoare, fiziologică a eroilor Hortensiei Papadat Bengescu, romantismul lunatic al lui Ion Vinea, aromirea dulceagă a vîrstei abia mature la Ionel Teodoreanu sau patima violentă la Liviu Rebreanu sînt depăşite la Camil Petrescu, transformate în autentică artă autonomă. Instinctul nu este anulat, ci stăpînit, diluat, dispreţuit rînd pe rînd. Posesiunea se poate petrece între două fiinţe superioare, cu simţuri exasperat intelectualizate şi atunci e „o arsură a gîndurilor, o răsturnare de oglindă, o întunecare a gîndului şi a vederii“ ca să se transforme apoi, calm, într-o „bucurie egală, liniştită peste tot ce a fost şi peste tot ce am ştiut, în faţa a tot ce avea să vie, în toată existenţa lumii“. Mici glume intime, duios-lucide, dintr-o abandonare timidă („aici cine iubeşte?“) declanşează fluidul subţire al pasiunii. O permanentă supraveghere a dorinţei. D-na T. îşi cenzurează senzualitatea chiar şi în relaţii pasagere: „Un surîs dăruit e un lucru prea frumos ca să fie măsurat cu vreun echivalent şi eu îngheţ uneori, chiar cînd constatarea e ulterioară“. Gratuitatea e o condiţie esenţială a oricărui gest afectiv. Cu o totală aplecare spre adevăr, spre nefalsificare se spun şi cele mai dureroase fraze, „Cu o sinceritate de început de viaţă“ d-na T. îi răspunde mizerului D. îndrăgostit abulic, că nu-l iubeşte. Dar această mărturisire ar transforma dăruirea ei în act vulgar, de cocotă ce se vinde oricui, dacă, iarăşi, interpretarea lucidă a întîmplărilor nopţii n-ar face din actul sexual, unul de moralitate generoasă, conştientă: „Un gînd mi se întindea în sînge, drept, cum se întinde culoarea vărsată în mine /.../ cum pot eu lăsa lîngă mine atîta deznădăjduită durere din cauza mea? Simţeam o mulţumire potolită că am făcut o faptă bună“. Dăruirea a devenit ofrandă, sacrificiu, compasiune — nici o umbră nu întunecă frumuseţea faptei, cu totul deasupra instinctelor. Dar e la mijloc un calcul moral nu comercial ca în cazul Emiliei. Senzualitatea acesteia e grea, leneşă, „fără frunte“. Face rece, profesional, exces de zel, mereu în dezacord cu sensibilitatea partenerului, îndeplineşte programatic o tranzacţie negustorească — e un simplu act,

o iubire la rece, vulgară, joasă. Numai instinctul animalic poate conduce spre alcovul ei. Fred se analizează detaşat: „Simt în mine o voinţă încropită şi streină, o iniţiativă de ciudată independenţă a şalelor, care contrastează cu liniştea gîndurilor şi intenţiilor mele". Trupul acţionează hipnotizat de structura sa primară: „mîna se insinuează, cu o fatalitate ancestrală, căutînd pielea adevărată". Îndată după consumarea actului fiziologic, scurt, nelegat, „o constatare de coborîre" de dispreţ e inevitabilă. Deşi consemnarea căderilor trupului se face neangajat, exterior. Gîndurile rămîn liniştite, adînci. Imprudentă, mereu în contratimp, Emilia vorbeşte despre bolile ei cele mai intime. Reacţia lui Fred se exagerează prin scurta autosugestie misogină: „Sugestii de scursori mirositoare, de membrane veştede, negre, vinete. Acum toate femeile sînt făcute din putreziciune în toate organele lor, şi scursori". Din acelaşi orgoliu bărbătesc înregistrează ca pe o jignire şi o prea directă, voit nepăsătoare, mărturisire a d-nei T.: „Dar dacă ameţeala dintîi mă face să accept un bărbat o clipă după aceea mi-e silă de el. Aş muri de n-ar fi o cameră de baie alături". Rece frază de animal de rasă; pentru că altădată ea însăşi reacţionează la fel cînd Fred reeditează funcţional o călătorie amoroasă ofilind brutal „un refugiu unic de bucurie trecută". Amintirile înseşi sînt exerciţii voite de sensibilizare. „Nu dorisem decît să retrăiesc o clipă... ceva din trecut" notează d-na T.

În cele cîteva pagini ale excursiei cu automobilul, un aer de mică senzualitate vibrează necontenit. Înghesuiala „ne încălzea plăcut" atingerile voluntare ale trupurilor tinere, arse de soare excită, călătoria se transformă într-o aventură comună de pierdere a controlului. Fred, cel vizat şi cel care povesteşte, rămîne însă atent la detalii, trăieşte totul fără nici o clipă opacă, de neparticipare a conştientului, exact, metodic, plin de sine.

Dincolo de aceste scăzute experienţe senzuale, trecătoare şi înregistrate ca atare, se consumă în *Patul lui Procust* două suferinţe din iubire. Tot Fred este cel care teoretizează, comparîndu-le, şi subliniind iarăşi superioritatea „istoriei" sale. Deşi „este uimitor cît de mult seamănă, în reacţiile simţirii lor, doi oameni care iubesc, oricît ar părea că au caractere diferite" nu pot fi ignorate nuanţele. „Suferinţa din pricina unei femei vulgare are ceva din usturimea şi exasperarea unei furunculoze, a unei boli ruşinoase. E insuportabilă" în vreme ce „su-

ferința din pricina unei femei, de inteligență superioară, delicată, sensibilă, oricît de capricioasă e ca o boală lungă, cu remiteri trecătoare, cu anumite voluptăți în suferință, cu o adîncire în sine și cu o iluminare a lumii exterioare nebănuită pînă atunci". Analogia pe care o permite Fred între sine și Ladima e motivată în fond de apartenența la aceeași structură, la aceeași *serie* de inși de excepție în care se încadrează și Ștefan Gheorghidiu. Dar la Fred Vasilescu sentimentul interogat îndelung are savoarea grea a „farmecului dureros" eminescian. E adevărata iubire și deci poezie, născută din tristețe, absență, sacrificiu, *adîncire în sine*. Personalitatea se întregește, se împlinește prin realizarea conștientă și transpunerea subtilă a interiorului ei în limbaj. Nici un regret, nici o lamentare. E o suferință care înalță, deschide perspective spirituale. Ladima, artistul de excepție, e bolnav. Destinul i-a jucat o farsă macabră. Viața sa *unică* se irosește fără putință de salvare într-o iubire nedemnă. E o *cristalizare* (în sensul pe care-l dă Stendhal cuvîntului) demonică, abjectă. Singura salvare, temporară însă, e aceea a asumării tragediei. Rolul trebuie jucat perfect, oricît de infectată îi e partitura. Fred îi explică teoretizînd amăgirea: „Socot că el se amăgea, cu oarecare luciditate. Împrumută Emiliei tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi și o iubește anume, pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el". „Ladima se autosugestionează într-un mod întristător". Cînd Ladima scrie, în transa erotică provocată, despre sărutul Emiliei, „dar dumnezeiesc care răscumpără totul", intervenția lui Fred subminează, deconspiră salvîndu-și semenul de la ridicol și inferioritate: „Are un aer degajat de om care nu prea pune la inimă".

Fred are privilegiul unei iubiri superioare dar în același timp și neșansa, impusă de autor, a neîmplinirii ei pînă la cele din urmă consecințe. *Taina* lui Fred este de sorginte romantică și suspendarea iubirii din cauze nebănuite, înfricoșătoare, o salvează de la eșuarea ei în domestic. Exasperarea erotică și corespondența perfectă a celor doi amenință să se transforme în obișnuință, să se banalizeze. În punctul cel mai înalt al comuniunii, firul este tăiat abrupt și rămîne *Iluzia*, singura în putere să atingă absolutul. (Despre perfecțiunea *Iluziei* preferată realității s-au scris rînduri interesante în comentariul la Duiliu Zamfirescu semnat de Liviu Petrescu în *Realitate și romanesc*, Ed. tineretului, 1969. Dacă, însă, la Duiliu Zamfirescu preferința e timidă și descoperită cu un

oarecare aer de vinovăţie, eroii lui Camil Petrescu au puterea de a duce experienţa pînă la ultimele consecinţe. E un *sacrificiu*, adică o intervenţie decisă în propriul destin. Este, în cele din urmă, *libertatea* pe care numai intelectul o poate asigura.). Rememorarea poveştii de iubire nu e umbrită de nici o înşelăciune, de nici o scădere. Egală, intensă, unică. „Mi se părea că am febră, nu mai am nici un contact direct cu lucrurile". E culmea, muchea de cuţit, tensiunea maximă. „În toate, în orice lucru, în orice întîmplare şi neîntîmplare de cînd am cunoscut-o, dăinuie ceva din existenţa ei, imaterial, cum vibrează în orice organ cît de neînsemnat, energia întregului". Femeia a devenit o zeitate panică, iubirea s-a dispersat infinit fără a-şi pierde consistenţa. Totul polarizează: „Numai faptul că era acolo şi pentru mine sala cartonată devenise nucleul Bucureştilor în ziua aceea". Iubirea oprită, sustrasă timpului, eternizată, se cere spovedită ca o experienţă cîştigată pentru umanitate. Fiecare amănunt se petrece acum *dincolo*, nu mai atinge perfecţiunea poveştii. E o reacţie de spectator. „Dar eu suferearn . . .", intervine Fred Vasilescu neconvingător în măsura în care în cea mai fierbinte scenă îşi păstrează ochiul atent, detaşat. Exasperarea iubirii sale are rostul unui cor care accentuează cele mai emoţionante momente. Astfel, coincidenţa ţigărilor în noapte e urmată de o frază patetic-trubadurescă: „Îmi venea totuşi să urlu, exasperat, de acolo de jos: te iubesc şi să fug apoi în noapte". Evident, n-o face, dar condimentul a venit la timp. Din aceeaşi categorie a gesturilor neîntîmplate dar necesare pentru autenticitatea istoriei sînt şi scrisorile din Franţa, aproape anonime de vreme ce autorul lor le reneagă îndată ce revine în ţară: „i-am scris de acolo în fiecare zi, scrisori de dragoste smintite, cu voluptatea de a urla în fiecare rînd că o iubesc, de a mă umili în declaraţii de robire absolută".

D-na T. exprimă într-o frază întreaga filozofie a iubirii camilpetresciene: „. . . dar ştiu bine că luna e altceva decît ceea ce pare . . . Nu întind mîna s-o prind . . . E mult şi ceea ce dă, fără intenţie şi sforţare". Nu „corespunde nici unei realităţi", e o creaţie a unei sensibilităţi controlate de spirit, însemnată fiindcă e „poate, unicul rost al unei vieţi mărginite". De aceea Fred se mulţumeşte cu *iluzia*, ceea ce nu-i deloc puţin; Ladima acceptă să „cristalizeze" pe cea mai meschină dintre ramuri şi cînd irealitatea trăirii e prea crudă, se suspendă pe sine; doamna T. îşi transferă preaplinul într-o

meserie care cere gust, rafinament, participare, ca și iubirea. Nici o notă discordantă, totul rămîne net și necontrafăcut, fără melodramă și scene romanțioase. Iar impresia de autentic e aproape halucinantă.

Personajele feminine, obiect sau subiect al pasiunii, sînt construite *spațial*. Dealtfel în aceasta constă diferența și progresul față de *Ultima noapte*... Acolo domină perspectiva unilaterală. Eul narator nu-și îngăduie nici o observație neverificată de el. Ștefan Gheorghidiu se autocaracterizează și trebuie să-l credem pe cuvînt, mai îngăduindu-ne să citim printre rînduri, iar toți ceilalți au conturele stabilite pe-ndelete ori preconceput de povestitor. Sînt, astfel, toate personajele *plane* ca într-o fotografie clasică. Sinceritate, experiență directă, cunoaștere dar pe o singură suprafață, într-un spațiu bidimensionat. În *Patul lui Procust* personajele principale (doamna T., Emilia, Fred, Ladima) sînt realizate *spațial*, tridimensionat de cele mai multe ori, sau chiar holografic. Personalitatea lor ne e oferită din față, din spate, din profil, din interior etc. Artificiul compozițional al scrisorilor, comentariilor, subsolurilor permite această excepțională și perfect firească perspectivă.

Vom urmări mai jos personajele feminine, socotindu-le pretext pentru pasiune. Chiar și cînd se autodescriu, vom remarca o dominantă esențială — *privirea*. Cum am mai spus-o deja, senzualitatea privirii este în acest roman desăvîrșită, intelectuală. Autorul a lucrat cu instrumente de pictor și sculptor care a știut să traducă perfect în limbaj realitatea plastică, rezultatul fiind o singulară proză fluidă, încărcată de sens și de frumusețe.

Doamna T. este cea mai reușită femeie din literatura română. Toate calitățile îi sînt la îndemînă: inteligență, gust, naturalețe, frumusețe, onestitate, modestie, orgoliu, independență. Portret ideal, din linii ferme venite dinăuntrul bărbatului care scrie. Iar perspectiva multiplă din care e privită îi dă viață reală, posibilă, orice exagerare dispare. Proiecție, imagine în absolut, ea devine Femeia.

S-o ascultăm vorbind despre sine. Discret ironic își relatează legenda: „eram cea mai frumoasă fată din orășelul nostru. E foarte important acest *cea mai* în orășelele mici". O neașteptată comparație cu caii de curse lămurește lucrurile. Diferențele pot fi neglijabile, „cea mai" are șansa supremă,

exclusivă a polarizării tuturor visurilor adolescentine; e cauza tuturor dramelor tîrgului. E o şansă care defineşte în continuare, liniştit, existenţe de excepţie. Involuntar sau conştient toate datele personalităţii se supun unui ideal. De aici emanciparea bărbătească: „lumea aceasta înseamnă pentru mine independenţa, banii cîştigaţi îmi dau dreptul să fiu eu însămi, să cumpăr cărţi şi lucruri frumoase, să nu fiu jignită de proprietar şi să fiu scutită de oferte necuviincioase". Numai o femeie vulgară şi frumoasă poate fi întreţinută, poate avea un stăpîn, ca orice instrument al plăcerii. Dimpotrivă, o femeie excepţională scapă de umilinţa oricărei posesiuni, e „femeia iubită de toţi bărbaţii" care-şi are în sine singurul stăpîn. Ştiindu-se scump animal de rasă îşi permite gusturi pretenţioase, rafinamente şi capricii. Se defineşte orgolios şi cu o alintare elegantă: „Imi place lumina . . . apoi pămîntul . . . cartea . . . rochia . . . fructele . . . zăpada . . . tot ce e neprefăcut . . . net". De fapt, întreaga existenţă a personajelor superioare e o continuă *prefacere*, o acţiune conştientă asupra propriei structuri, o intervenţie orgolioasă în propriul destin.

Uneori e cuprinsă de îndoială, crede mai puţin în calităţile sale excepţionale: „Dacă sînt într-adevăr excepţională, cum de îmi poate prefera pe alta? E numai joc al întîmplării toată iubirea?" Sau o delicată lamentare afectată: „O, imposibilă dragoste, suflet fermentat de îndoială, descurajare de femeie iubită de toţi bărbaţii" şi, imediat, îndoiala, ori mai degrabă bunul simţ mascînd orgoliul: „Dar dacă toţi se înşeală? Oare nu i se spune oricărei femei acelaşi lucru?" Obişnuită „să facă poezie" prin simpla apariţie îşi îngăduie gesturi suverane. Intr-o seară, la Teatrul Naţional îşi opreşte privirea binevoitoare asupra lui D., care e însoţit de o fată drăguţă, fireşte, oarecare: „Aş fi vrut cu stăruinţă ca această atenţie a mea să-i ridice lui acţiunile de cuceritor asupra ei /. . ./ asupra iubirii lor, acomodată în lumea posibilităţilor, să planeze, superioară ca un vis irealizabil, pasiunea lui pentru mine". D-na T. are conştiinţa existenţei sale ideale, „nemuritoare şi rece", se ştie inaccesibilă, joc al ielelor, tot aşa cum Emilia se recunoaşte „un ospăţ de carne". Comentează eventuala sinucidere a lui D. cu aceeaşi perfectă înţelegere a destinului ei de vis, de spectacol intangibil. Se autocontemplă: „— N-aş fi vrut să se omoare, o, deloc, dar m-am gîndit uneori ce impresie ar fi făcut în orăşelul nostru sinuciderea lui din cauza mea". Ar fi fost un sacrificiu primit princiar. Compăti-

mirea e insuportabilă şi întîmplarea, coincidenţa îşi dau concursul pentru a o feri de orice umilinţă. Vasul cu violete, „minunea de fraged albastru“ sosită prin comisionar cînd în acelaşi compartiment Fred apare nepăsător cu altă femeie „venea din lumea tuturor posibilităţilor şi făcea impresie. Nu mai sînt compătimită“. Şi Emilia urmăreşte să facă impresie, dar mereu din intenţia de a înşela, de a pretinde un preţ mai bun pentru trupul scos la vînzare. D-na T. caută împrejurările care o pun în evidenţă pentru a păstra intact *idealul* pe care-l reprezintă.

Cînd se autodefinesc, firesc, personajele înşiră gusturi şi obiceiuri, obsesii, date morale şi spirituale. Înfăţişarea e lăsată în seama celorlalţi: „Cei doi bărbaţi îmi spuseseră că am un corp neasemănat de fausse maigre“. Receptivă la tot ce e frumos, e vulnerabilă. O întrebare de-a lui D. i se pare frumoasă „ca un zbor de pasăre“, îi zîmbeşte şi, mai în urmă, i se dă. Deşi o face, cum am spus deja, din compasiune, nu se sfieşte să-şi descrie exact greaţa. D. e o „moluscă uriaşă“ căreia îşi abandonează trupul, *ea* refugiindu-se „în ochi, în obraji, în linia strînsă a gurii, cum se refugiază cineva dintr-o cameră inundată, într-un colţ oarecare“. Şi sentinţa netă: „nu-mi place să fiu văzută în tovărăşia unor bărbaţi mizeri ca înfăţişare“. Din nou spectacolul care se oferă privirii în toată splendoarea conştient etalată.

Dacă Emilia e „o unealtă prost conducătoare de electricitate“, D-na T. „e străbătută necontenit de un fluid, care o face excesiv sexuală“. Şi imediat explicaţia sub semnul căreia vor sta toate detaliile privind-o pe eroină: „Cred că acest curent continuu era de fapt gîndire. O gîndire adevărată, o simţi cum simţi pulsul cuiva“. Motivarea abstractă a unei preferinţe şi suferinţe prea umane.

Feţei dinăuntru oferită de d-na T. însăşi i se alătură imaginea ei din perspectiva lui Fred Vasilescu. Prima variantă a portretului este o falsificare în sensul unei sincerităţi niciodată totale. Cum nota Camil Petrescu în *Note zilnice*, cînd vorbeşti despre tine, dezvălui ceea ce ai interes să se ştie. Personajele sale nu fac excepţie, au avantajul unor biografii mai pure fiind rod al imaginaţiei. Destinele lor fictive pot fi scutite deliberat de prea grave scăderi, sînt feţe ideale posibile sau visate de creator.

Fred este un mare rafinat al privirii. D-na T. este un spectacol, o creaţie a naturii, dar mai ales una a ochilor care ştiu

să privească. „O iubesc de patru ani" este primul pas. De aici toate detaliile au acoperire; ele înseamnă pași de inițiere estetică. „Cercetînd-o ca pe un tablou" repetînd obsesiv verbul *a privi*, povestirea se dilată, se transformă pe nesimțite în pledoarie pentru frumos: „Femeia asta, care la început nici nu mi s-a părut frumoasă, m-a făcut să descopăr frumusețea". Fiecare întîlnire se petrece într-un decor de bun gust, de rafinament. Un magazin de mobilă modernă, săli de expoziții, o încăpere mobilată atent și pretențios în sensul bun al cuvîntului. E o oficiere de rit; o supunere conștientă a bărbatului și femeii deopotrivă, unor reguli inedite ale artei de a comunica total.

Trupul e un intermediar, dar nu unul întîmplător: „Am descoperit atunci un corp de femeie despre care pot spune că la fel n-am mai întîlnit niciodată". Este orgoliul de a fi privit o capodoperă și indirect mărturisirea competenței cîștigate prin alte experiențe. E un cunoscător. Detaliile au exactitatea unui studiu de specialist pedant. Iată un exemplu: „Cum stătea așa, culcată pe spate, sînii mici, priviți pe deasupra, abia se deslușeau, se închega totuși o zonă molatecă, deasupra căreia, sîmburele mic, înconjurat de un bănuț de culoarea vinului, odihnea ca pe o perniță discretă. Cînd corpul era privit lateral, însă, forma nedefinită a sînului se unduia cald spre subțioară într-o suavă întorsătură, pentru ca să revie într-o nouă rotunjime, dedesubt, a omoplatului, care invita sub el palma... Toate aceste lunecări calde de linii anulau impresia pe care o făcea îmbrăcată că ar fi slabă. Coșul pieptului, lămurit, lăsa să apară ocolul ultimelor coaste, atunci cînd porneau lateral, iar pîntecele se strîngea ca un trup de șarpe. Mușchii subțiri, înfășînd strîns talia, creau unduiri sub piele și dau o impresie de susținut și robust. O linie pornea de la gît, se adîncea ușor între sîni, se menținea mai largă între îndoiturile spre afară ale ultimelor coaste, cuprindea în ea ochiul micuț și gingaș din mijloc, așezat ca pe o perniță, ușor contractată, și pe urmă se pierdea în liniștea triunghiului..." Descrierea continuă metodică, detașată, scutită de „ceața" ce tulbură privirea îndrăgostitului, pe încă trei pagini. Scurte sincope duioase, lirice, accentuează prezența *acum* a tabloului. Imaginea e atît de încăpățînat completă încît avem senzația că ne aflăm în fața primului trup de femeie din lume. Așa ar fi procedat, indicînd unghiuri de perspectivă, modificări de lumină, și un cercetător ce ar fi descoperit,. să-

pînd, o statuie inedită de zeiță. Dealtfel, această uimire — rece, calculată, plină de sine în fața oricărei experiențe, dată cu indicația „prima și unica" — individualizează literatura lui Camil Petrescu. Nu e nouă afirmația că nu există adevărată artă acolo unde nu mai există uimire. Se pare că prozatorul român avea cunoștință de o asemenea condiție. Totul are un aer cuceritor, de început de lume, de geneză. De aici nemăsurata plăcere și obsesie a detaliului, de aici impresia de autentic, de trăit, a paginilor sale.

Ceea ce o face pe doamna T. excepțională și unică între personajele camilpetresciene e complexa viață interioară care-i determină frumusețea: „Frumusețea ei era foarte sensibilă la viața interioară". Impresia de vis o dă în vremea cînd părea exasperată de iubire. La pretextul unor păreri care o considerau urîtă, Fred Vasilescu pledează în favoarea unicității ei. Astfel: „Nu-i plăcea nici o perversiune", „nu era niciodată la fel, cum desigur nu e niciodată la fel capriciul ciocîrliei în zbor", „nu putea suporta fizic nici o urîțenie", „avea cea mai curată piele pe care am văzut-o vreodată", „exagera în sensibilitate, organic, toate"; „avea un surîs care individualizează". Altădată se pierde lucid dar duios în delicate senzualități mereu *privite:* „zîmbetul acela care-i încadra gura întredeschisă în acel romb inefabil, îndurerat, cu acea strălucire a ochilor viorii de tot, care făcea să fie văzută de departe..." Articulațiile mîinii „apăreau la orice îndoitură pe dosul mîinii, altfel delicate ca niște vii accente circumflexe, subliniind vîlcelușele dintre ele, bune de umezit cu vîrful limbii". Mîna femeii are o expresivitate evidențiată mereu. E o floare așezată pe decolteul rochiei, e nervoasă, sprintenă, vie, de prințesă. Cînd îi dăruiește brățara prețioasă de Anul nou, alt prilej de a face acest delicat elogiu al mîinii: „și privindu-i vinele încheieturii, sub pielea subțire, împletite ca dorințele, i-am prins în jurul mînei întoarse care era ea însăși o bijuterie, brățara comandată". În alt loc „mi-a dat repetat impresia unui pistil palid, de crin alb, uriaș". Insistența privirii și limbajului (care se confundă fiind vorba de literatură) asupra mîinii este motivată de întreg sistemul de semne pe care îl aplică prozatorul existenței sale neliniștite.

E momentul să accentuăm o impresie, pomenită în treacăt deja. În fiecare rînd pe care îl scrie, Camil Petrescu realizează conștient, intenționat, orgolios, pedant chiar, o *creație.* Numai ceea ce poate fi cuprins de minte, supus, modificat,

adaptat inteligenței umane suverane e demn de atenție, de aici plăcerea și riscul de a îngădui divagații pe multe pagini asupra modei, a încăperilor, a obiectelor, a trupului chiar, într-un cuvînt asupra acelor aspecte exterioare care acceptă intervenția rafinată, demiurgică a omului. Camil Petrescu execută o lucrare atentă, extralucidă, obstinată asupra sa și evidențiază toate datele ce-l pot reprezenta, toate semnele care-i numesc sensibilitatea, distincția, expresia. Tot aici își găsește explicația și o foarte telegrafică și strict *oficială* înregistrare a naturii. O respectă cu deferența pe care o datorezi celor mai în vîrstă, dar o ignoră cu nonșalanța tinereții. În *natură* nu se poate imagina *demiurg*. Cineva i-a luat-o înainte, natura e un *dat* care nu suportă intervenții în esență. Dar gesturile, gusturile, dorințele, îmbrăcămintea, capriciile gastronomice și, mai adînc, sentimentele, stările, reflecțiile, de cele mai multe ori evident provocate, sînt toate *creații*. Mai mult decît atît: *geneze*. Pentru că, repetăm, în orgolioasa și completa uimire în fața tuturor reacțiilor pe care le poate opune stimulilor exteriori este marea descoperire a lui Camil Petrescu. Aici este scriitor autentic. Totul este început de lume. D-na T. e prima femeie din univers, lupta de la Piatra Craiului, — primul conflict uman, degustata gelozie a lui Ștefan Gheorghidiu e prima simțire de acest fel. O uimire fertilă, ajutată apropiat de un cuvînt maleabil. O asemenea apropiere de lume nu lasă loc nici sentimentalismului de duzină, nici melodramei. Privirea scormonitoare furnizează plăceri superior detectiviste în cele mai, aparent, banale împrejurări. Autenticitatea nu mai rămîne o simplă datorie de îndeplinit, ea se îndepărtează chiar și de pretinsa *sinceritate* a scrisului, altfel o cerință destul de ambiguă atîta vreme cît scriitorul e un *creator* care-și poate îngădui orice artificiu pe drum. *Patul lui Procust* este, din acest unghi de vedere, cea mai artificială și mai convențională carte de proză românească. Dar *convenția* e însuși *romanul*, literatura, ca și la Huysmans pe care-l gusta mărturisit.

Să revenim la d-na T. O sensibilitate excesivă de ființă *ideală* pe care nici un gest n-o poate vulgariza. „Cu asemenea femeie pe care tot ce e frumos ca gest și cinste o stupefiază, o tulbură, ești totdeauna neliniștit. Totdeauna acuza primirea, înregistra ca un seismograf fiorul oricărui gest frumos". Sexualitatea acestei femei e de cea mai pură esență, molipsitoare. Iat-o vorbind: „orice banalitate capătă din pricina vocii ei timbrate inflexiuni nuanțate, ca un tremur de înserare, un

înțeles sexual". Această voce nuanțată tulburînd și luminînd conture nebănuite ale lucrurilor e a autorului. Ne vom explica în capitolul destinat cuvîntului.

Doamna T. își creează reguli pentru sine fără a sfida uzanțele lumii din jur. *Firescul* este în fond *convenția* devenită a doua natură. Sau o încălcare voită a convențiilor cu o degajare de ființă care-și poate permite totul: „Avea o eleganță firească, vie, animalică, dacă pot spune așa, care dădea un alt înțeles, sau un surplus de înțeles, cuvintelor și o făcea să-și poată permite orice gest, cît de riscat, orice greșeală împotriva presupunerilor elementare de eleganță, căci în loc să piardă, dimpotrivă, aceste abateri îndrăznețe deveneau la ea noi motive de frumusețe. Putea să ridice și să fluture mîna într-un cinematograf ca să cheme o prietenă că a găsit loc, însă avea mîna atît de frumoasă, încît acesta era un gest cu adevărat de ducesă familiară". Naturalețea d-nei T. n-are nici o legătură cu natura. Firescul ei vine de la *fire* în sens de viață lăuntrică, de complexitate psihică, spirituală. Nici o stridență, nici un gest de nonconformism sau polemic. E o creație desăvîrșită, o operă care rămîne ea însăși, indiferent de reflectoarele care o luminează. Un tablou intelectualizat care atîrnat pe cel mai mizer perete își păstrează valoarea, individualitatea. „Acea atenție lăuntrică, acea permanentă tensiune intelectuală a doamnei T. nu numai că o scuteau de poze exterioare, dar îi valorificau orice mișcare, dîndu-i semnificație, cum un luminat interior pune în valoare frumusețea unui vas Gallé". Comparația lămurește totul.

Într-un subsol autorul intervine direct. Portretul pe care-l face eroinei seamănă izbitor cu cel desenat de Fred Vasilescu. Aceeași privire atentă de specialist de artă. În plus, omul de teatru aduce precizări dintr-un unghi ușor nou. Citim în subsolul paginii 5: „Nu înaltă și înșelător slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei (cînd cădea lumina pe el părea ruginiu) și mai ales extrem de emotivă, alternînd o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice /.../ doamna T. ar fi dat o viață neobișnuită rolurilor de femeie adevărată. Ca fizic, era poate prea personală ca să fie frumoasă în sensul obișnuit al cuvîntului. Avea orbitele puțin neregulate, ușor apropiate, pronunțate, cu ochii albaștri ca platina, lucind, fremătînd de viață, care, cînd se fixau asupra unui obiect îl creau parcă. Bărbia feminină, delicată, dar prelungirea ei, întinsă frumos pînă sub ureche cam aparentă, căci era lipsită

de orice grăsime. Gura, foarte mobilă, vie ca o floare, plină, gîtul lung, robust, cu tendoane lămurite la orice întoarcere a capului. /.../ De o tulburătoare feminitate uneori, avea ades o voce scăzută, seacă, dar alteori cu mîngîieri de violoncel, care veneau nu — sonor — din cutia de rezonanță a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, și mai de jos încă, din tot corpul, din adîncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale". Decupăm o frază din portretul de mai sus perfect atașabilă portretului scriitorului, în sensul *senzualității privirii:* „ochii... fremătînd de viață, care, cînd se fixau asupra unui obiect îl *creau* (s.n.) parcă".

D-na T. este însoțită mereu de epitete ale neastîmpărului interior. E nervoasă, vie, mobilă, frămîntată, fremătătoare. O frumusețe perfect motivată *înăuntru*. Prin contrast, Emilia e caligrafică, pasivă, leneșă, imobilă, inflexibilă în sensibilitatea ei vulgară. D-na T. e „mlădioasă psihologicește ca o panteră gînditoare" melancolică și cu un veșnic reziduu de tristețe trădînd complexitatea sufletească. În ultimele pagini ale romanului Camil Petrescu o privește iarăși „sub obsesia descrierilor lui Fred Vasilescu". Nu vom repeta toate detaliile ci doar o *creare* a picioarelor femeii prin privirea de sculptor cu harul vorbirii. Timpul comun e suspendat în aceste lecții de inițiere plastică și se consumă lent, tulburător, un timp al genezei. Iată: „Picioarele în ciorapii de mătase fumurii sînt lungi și de o formă cu totul deosebită. Nu sînt nici groase, nici subțiri și nici gradat rotunjite ca niște popice. Sînt vînjoase și parcă din planuri diferite, cu muchiile topite și nici un moment fixate într-o formă anume. Jos, la glezna mică și nesigură, conturul ar putea fi un vag și delicat trapez, pe care să-l prinzi între arătător și degetul mare, cît ai urca în sus trapezul s-ar lărgi treptat rotunjindu-și formele. Parcă în forma lui dintîi, de la jumătate în jos, sculptorul a tăiat cu lopățica un plan mai lat în afară, unul mai scurt înăuntrul pulpei, un al treilea și scurt și îngust înapoi. Numai în față o linie aleargă lung de la genunchi la vîrful pantofului ca un picior de T dictando. Apropiat, aș spune că pulpa înaltă, caldă, e oferită într-un cornet de mușchi, vag dreptunghiular, ușor sucit, vag paralelipipedic, lărgit sus cu finețe. Dă o impresie de robust și mlădios ca un picior de sălbăticiune. Jos, unde, cambrat, e gata să intre în adăpostul pantofului, două vine mari și incerte, pe care nu le vezi cum au pornit din gleznă, trădează prin ciorap un animal de rasă". Am repetat mereu

ideea că d-na T. este femeia *ideală*, de o irealitate semănînd cu autenticitatea. Imaginea spațială care rezultă în perspectiva holografică propusă de scriitor este în cazul ei dată de opinii coincidente, suprapuse, uneori exprimate în aceleași cuvinte. E deasupra, dorită, privită dar de o complexitate calmă, *înăuntru*. Ceea ce arată tuturor este „indiferența de prințesă îndepărtată" posedînd mai multe simțuri decît celelalte femei" (Ladima) sau „surîsul absent și binevoitor de regină care vrea să se facă populară" (Mouthy). Autorul și personajele sale o văd la fel, e o situație care și-a dobîndit autonomia și inviolabilitatea ca orice *ideal*. În cazul celorlalte personaje se propun de obicei imagini contradictorii, rezultanta fiind uman-demonică, dostoievskiană ca în cazul lui Ladima, clasică îmbinare de aparență și esență în cazul lui Fred Vasilescu, dedublare vulgară, inconștientă la Emilia etc.

Emilia, amorfă, vulgară, de o caligrafie lipsită de orice artă, actriță întîmplătoare și patetică, este conștientă că reprezintă o *marfă* și se comercializează meschin, calculînd josnic tot ceea ce poate oferi. Este singura conștiință de sine. Nimic altceva nu reușește s-o tulbure. Generozitatea ei îngustă se sprijină pe o filozofie cu „ceva peremptoriu și primar de fasole prost fiartă": „Azi e o prostie să ai inimă bună". De observat cum comparația își apropie ea însăși vulgaritatea obiectului de clarificat. Gros, brutal, Emilia amenință eventualii profitori rău platnici: „să nu mă calci pe picioare mult, că te plesnesc". Măsurarea de cămătară a dragostei, a gesturilor pasionale e în măsură să violenteze sensibilitatea partenerului (Fred Vasilescu). Ba, mai mult, avem impresia unei intenții anume de contrast în alăturarea celor doi. Fred gîndind mereu, învăluit de amintiri și reconsiderări ale trecutului, atent la toate detaliile cu toate simțurile în alertă, neliniștit, vibrant de sensibilitate și inteligență, alături de Emilia, mereu „fără frunte", spectacol indiferent, de o materialitate pasivă. Singura relație posibilă e aceea a *privirii*, dar e o relație unilaterală. Fred cercetează atent un *dat* asupra căruia nu are și nu dorește să aibă vreo influență, care nu-l tulbură decît vag instinctual și, deci, exterior. Emilia e un peisaj, un produs natural imperfect și imperfectibil, un conglomerat supus doar timpului care macină. D-na T. este un *tablou*, un *creat* artistic, ideal. Privirea influențează, construiește, pri-

mește semnale, se lasă tulburată estetic. Plăcerea estetică înlocuiește dorința.

Responsabilitatea deplină, caldă a d-nei T. față de un gest frumos dăruit, e înlocuită la Emilia cu o pomană arogantă, trivial-îngăduitoare: „Așa, o dată treacă-meargă . . . s-a înfruptat el" sau „O sărutare, două, acolo, treacă-meargă".

Mai interesant de urmărit sînt celelalte fețe ale Emiliei, cea construită de Fred privind atent și disprețuitor și cea închipuită de Ladima, cristalizînd bolnav din neant. Emilia nu are nimic de spus, cuvintele sale sînt goale, sparte, străine pe măsura sufletului său. Chipul pe care-l arată ea e o reproducere vulgară, de tarabă ieftină a unui trup devenit ospăț.

Portretul Emiliei, cel adevărat, ne avertizează autorul, este realizat de Fred Vasilescu. Trupul femeii *alături de* (nu *împreună cu*) care își petrece lunga și întortocheata după-amiază de august este decorul, elementul concret doveditor al prezenței sale reale. Este semnul lui *acum*, al timpului normal care se scurge părăsit de personajul atras de iluminări tîrzii ale existenței sale trecute. În cîteva rînduri comentează înlăturînd orice bănuială de interioritate a trupului pe care-l privește. Emilia „stă așa, cum ar sta un pește în borcanul cu apă, fără nici o nevoie de gîndire sau mișcare, cu fața în sus". Disprețul nu face nici un efort de a se deghiza. Obiectul privirii e un animal conștient doar de animalitatea sa vandabilă „exploatează totul rece, cu rînduială și socoteală, gîndește vulgar și grijuliu despre sexul ei, ca un țăran despre marfă și hambar". Orice comunicare este anulată de opacitatea totală a femeii: „nu ghicește nimic, trupul îi e fără antene capabile să capteze realitatea clipei". Nu vorbește ci „pălăvrăgește" din interes, nu are „vocabular analitic", carență catastrofală în linia personajelor camilpetresciene; sentimentele ei sînt false, nu le însuflețește „fluiditatea interioară". „Cu ochii mari și fără strălucire, ca niște ape verzi stătute" se dă fără nici o „justificare sufletească". Însăși feminitatea ei e anulată, „căci e într-adevăr gravă, impozantă în atitudine . . . are ceva de profesoară, un fel de aer sărac cu duhul și sigur de el".

Rămîne trupul, „grăsime robustă ca Venus a lui Rubens" urmărit în detalii excesive, cu stereotipii, cu reveniri permanente ale ochiului întors dinăuntru și căutînd un reper în lumea de afară. E mereu refăcută recunoașterea unui loc. „Convenabil voinică și grea" poate da un aer de o familia-

ritate minoră, confortabilă tocmai fiindcă nu propune nici o problemă: „O frumusețe ideală desenată de un profesor de caligrafie, fără nici un mister, care ține în același timp și de acadea și de parfum prost. Mă gîndeam iar: cap de pisică de lemn cu coc la spate". Amănuntele portretului sînt mereu subminate de disprețul privitorului, uneori glumeț, totdeauna superior. Iată: „Fruntea ei, fragment de sferă, e așa de limpede, de parcă nici unul dintre milioanele ei de strămoși n-a încrețit-o vreodată din cauza vreunui gînd.

Jos e mărginită de arcade inginerești de geometrie, mai ales că sprîncenele smulse cu trudă sînt trase ca de un penel sigur. Orbitele nete, desăvîrșite și ele, ca niște scheme de peștișori cărora li s-au retezat capetele și sînt puse frumos față-n față, nu s-au adîncit niciodată de suferință. Ochiul verzui, mare, le umple perfect. Pleoapa de jos, cu genele făcute cu rimel, se pierde aproape imediat în obrazul plin, iar cea de sus e foarte apropiată de sprîncene, ceea ce dă impresia că Emilia e mereu încruntată (fără nici o dungă totuși)..." Impresia de „carte poștală ilustrată pe care scrie într-un colț, souvenir" e accentuată, verificată prin fiecare nouă linie adăugată descrierii. „Toată alcătuită din rotunjimi ca o pisică mare, plină și bălană, dar fără grația pisicii, căci e prea gravă" Emilia se dezbracă brutal, cu o lipsă de pregătire care insultă. Trupul îmbelșugat, ca spatele unui cal tînăr, se oferă în mostre prin deschizăturile hainei, apoi întreg, gol, dar rămîne mereu „corp aparte" accentuînd singurătatea bărbatului în îmbrățișare. Detașat, străin, cu un cinism leneș Fred Vasilescu continuă să privească „cu indiferența degajată cu care privești de sus o omidă mișcîndu-se pe potecă". Grimasa e accentuată și de constatarea de *coborîre*, de *jupuire* pe care o dă prezența acestei femei vulgare. Totodată, își mărturisește plăcerea de *a vedea* un corp de femeie și se abandonează acestei plăceri, cu o luciditate deloc favorabilă partenerei. Revenirile la trupul Emiliei ca dintr-un naufragiu (și camera ei e „o insulă") ne vor interesa îndeosebi în clarificarea artificiilor compoziționale, în rezolvarea timpurilor epice din roman.

Deocamdată Fred Vasilescu îi aruncă un colac de salvare lui Ladima, repetînd neîncrederea în posibilitatea unui sentiment profund născut în legătură cu femeia de alături „Căci a fi iubit pe femeia de lîngă mine e a fi îngropat sufletește" iar Ladima i-a făcut impresia unui ins de excepție din aceeași

serie sufletească. Pe de altă parte, „Emilia se dă atît de uşor că mi se pare ciudată atîta literatură, ca să stea cineva cu ea în pat". Într-adevăr ceea ce descoperim în scrisorile lui Ladima e o „literatură" sfîşietoare care se scrie înnebunită de oroarea de a fi descoperită. Imaginează pentru liniştea sa nesigură un paravan, o mască în stare să motiveze o pasiune bolnavă, ruşinoasă. Iar masca e atît de neconformă cu realitatea încît dezvăluirea sa publică are semnificaţia unei catastrofe. Chinuit de nedreptăţi sociale, de lipsuri şi mizerii de tot soiul, „destrămat sufleteşte", dezgustat, Ladima mărturiseşte autoflagelîndu-se în secret: „Singura bucurie sînt scrisorile tale"; „Prezenţa ta sufletească îmi e necesară"; „Cît îţi sînt de recunoscător, Emy, că dai un rost vieţii mele, deşi eu o merit atît de puţin". Iluzia e modul de a trăi atît la Fred Vasilescu cît şi la Ladima. Primul alege neîmplinirea de teama de a nu banaliza o pasiune excepţională, unică, celălalt se preface a vedea împlinirea din groaza de a recunoaşte vulgaritatea unei relaţii. Ladima construieşte febril, halucinat imagini demne de iubirea sa de poet genial. Iată un portret incredibil, dureros de fals al Emiliei: „O impresie de sănătate trupească şi sufletească, de bucurie luminoasă, bună şi sinceră. E totul numai armonie în tine, Emy /.../ inteligenţa aceea egală, subtilă şi liniştit pătrunzătoare ca o mireasmă. Niciodată n-am întîlnit un mai firesc bun simţ". Cocota primeşte inocenţa unui copil şi o frumuseţe ameţitoare. Tonuri romantice cristalizează zguduitor într-o confuzie total asumată: „Toamna tîrzie e de aur, părul tău bălai e de aur, ochii tăi au licăriri de aur". Ladima are tragismul înduioşător al lui Don Quijote divinizînd o iluzie şi imaginînd o lume aşa cum ar trebui să fie. Emilia, rîndăşoaică de alcov stătut, primeşte ofrandele expediate de un cavaler nebun Dulcineei, cu o suficienţă plină de sine. Cibănoiu explică aceeaşi relaţie donquijotescă: „nefericitul de Ladima a iubit, cu o patimă nepermisă, de om descreierat, pe o femeie fără suflet, o actriţă, fire netrebnică".

La aceeaşi senzualitate a privirii ar mai fi de adăugat Mouthy, fetiţa dulce şi descreierată a unui petrolist american, spectacol delicios şi izmenit pentru ochiul lui Fred Vasilescu, ca şi L.C., actriţa cu botişor aristocratic, cuminte şi serioasă, decorată atent şi conştient pentru acelaşi ochi.

Astfel, repetăm, arta de a iubi e înlocuită de aceea de a privi. Camil Petrescu construieşte un personaj masculin căruia

îi place să vadă, plăcere care senzualizează luciditatea, rece, intelectuală, atentă, conferindu-i autenticitate, adîncă senzaţie de *trăit*.

Spaţii. Să repetăm o frază din jurnalul de călătorie al prozatorului: „Nu există în largul lumii un drum mai plin de emoţii, de neprevăzut, de lucruri uimitoare şi de zigzaguri mai năzdrăvane decît sufletul unei femei" (*Rapid Constantinopol-Bioram*, Simplu itinerar pentru uzul bucureştenilor, Dacia, 1974). Că este într-adevăr aşa, cel puţin în cazul *Patului lui Procust* am putut-o verifica atunci cînd ne-am apropiat siluetele feminine camilpetresciene. Decorul, fie că e vorba de peisaj, de vreme, de străzi, case, mobilier sau modă, este convertit în accesoriu al sensibilităţii sau în probă de rafinament şi gust subţire. Iată:

Natura pur şi simplu. O văd mai cu seamă trei personaje. Cînd Ladima e observatorul, nota bacoviană mînjeşte totul în dezgustată pastă expresionistă: „La Bucureşti melancolia are ceva mizer. E cu ploaie, cu lemne în stradă şi canale desfundate, cu ziduri leproase, cu trotuarul spart, care te stropeşte, cu străzile sucite". Ostilitate tradusă neputincios în pronumele obiectului (te stropeşte). Chiar şi atunci cînd frumuseţea învinge, ochiul rămîne apos: „E o melancolie limpede, regală, în aceste vile splendide şi goale, în soarele acesta care luminează viu, dar slab, bulevardele". Spaţiul se amplifică, visează infinitul, se deschide sau se precizează livresc cînd îl observă Fred Vasilescu. O fină corespondenţă între personaj şi natură: „Şi acum era un gol de nămiază pînă în adîncurile luminoase, arzătoare ale cerului". Altădată, pregăteşte artificial, din memorie, o stare sufletească. Aşa se întîmplă cu ziua începutului iubirii dintre Fred şi d-na T.: „După-amiaza era cu soare proaspăt de april, cald, cu razele foarte lungi, parcă umede şi mai grele decît de obicei". E o stare de excepţie. Lucid, chiar şi atunci cînd se mărturiseşte într-o situaţie deloc eroică (plîngînd cu capul pe volanul maşinii, în apropierea casei d-nei T.), observă: „lumina lunii pline făcea ca formele să aibă oarecare limpezime, dar totul era scăldat ca într-o umbră cromo". Aceeaşi presimţire în peisaj a unor evenimente viitoare la personajul-autor. În ziua accidentului lui Fred Vasilescu, încă neîntîmplat „toamna tîrzie era frumoasă, însă în ziua aceea era o lumină gălbuie, ceţoasă, un cer scămos şi scăzut". Din

mers, în alt loc, notează „o zi de toamnă frumoasă, cu albastrul înalt“ completare benevolă a naturii la existența umană. Cînd sufletul femeii este obiectivul unei deplasări în spațiu, „crepusculul tîrziu avea inutile luminișuri de sidef“.

De fapt inutilitatea naturii e o evidență pentru eroii reflexivi camilpetrescieni. Ceea ce-i oprește pentru un moment e *lumina*, a lumii sau a soarelui, cețoasă sau limpede, văzută ca unic element *activ:* ea formează și deformează conture, asemeni gîndului și amintirii. Ține de perspectivă.

Orașul, strada, drumul. „Mă duc oriunde se deschide o stradă nouă“, mărturisește programatic Fred Vasilescu. E plăcerea intelectual-senzuală a participării la o geneză: granița dintre vechi și nou e imperceptibilă, bruscă, lasă locul imaginației, interpretărilor, jocurilor minții. De obicei strada este pentru personaj un loc de întîlnire, ori un simplu reper, atunci cînd nu e privită cu intenția de a-i surprinde înțelesurile, din plăcerea înaltă a comentariului gratuit. Iată o astfel de descriere fără grabă, relaxată, disimulînd. Plictisul, iritarea sînt exprimate și mascate în același timp: „Strada e pustie, și înaintea mea e, singur drumeț, o foaie de hîrtie, care, luată de vînt, se tîrăște cu pași mărunți de șoarece, încercînd întîi parcă să traverseze, dar se lovește de muchea trotuarului, cu care aleargă apoi paralel departe, pe urmă spre capăt, unde strada ocolește puțin, saltă ca o gîscă, încercînd să zboare“. Toropit, puțin amărît, „descoperă și reține“, dintr-o datorie autoimpusă din dorința de a se fixa în cadru, elemente pestrițe din decor: „geamurile astupate cu hîrtie albastră“, „un croitor sărac, o legătorie de cărți“, „neverosimile adunături de poze“, „trei caricaturi colorate de Jiquidi“, „cărți poștale gălbejite, înșirate pe sfoară ca mînătărcile, cîteva femei goale“. Un fel de a nuanța zădărnicii, o prefațare înceată, dichisită, a dorinței care se enunță apoi direct: „Încep să-mi simt corpul, aș mînca piersici și aș vrea să văd o coapsă de femeie frumos arcuită, cu pielița albă, ca să ți se lipească de podul palmei“. Înăuntru, în odaia Emiliei, timpurile se suprapun amețitor, ireal și personajul își reprezintă strada din nevoia de a ieși la suprafață, de a realiza clipa prezentă: „Afară trebuie să fie mereu tare cald, căci soarele e încă foarte sus, trotuarele sînt încinse de dogoare, iar zidurile fierte încă în aer toropitor“.

Praful și larma șoselei, în goana frenetică a automobilului încărcat cu „banda“ excitată a lui Fred Vasilescu, sînt abia

observate. Lungi detalii sînt prezente însă pentru a construi decorul primitiv cu rafinament al „ogrăzii selecte" de la Movilă. Aici va apare d-na T. Decorul e mereu adecvat chiar dacă nu prin realitatea sa dată ci numai prin interpretare, prin cuvintele care-l evocă. De aceea curtea Emiliei, în radiația domoală a luminii, sub cerul roșu-gălbui, e mizeră, meschină, „un soi de culoar", „o bătrînă încovoiată", „caldarîm strîmb" pe măsura interiorului răvășit și a goliciunii senzuale pe care n-au cum s-o bănuiască.

Casa este înregistrată superficial de cele mai multe ori, ea căpătînd personalitate prin mobilierul odăilor, o singură dată, casa fără acoperiș de pe o stradă în construcție provoacă o divagație cu trimiteri personificatoare. O casă fără acoperiș e „ca un corp omenesc, deschis pe masa de operație", „ca o violare". Interiorul e apărat pentru siguranța provizorie pe care o poate oferi omului.

Odaia nu e niciodată indiferentă. Dacă „imaginile, ca obiectele, sînt impenetrabile" nu înseamnă că pot fi ignorate legăturile lor cu oamenii care le stăpînesc. Astfel, dacă cerul e înalt și albastru, iar lumina de aur, și toate acestea sînt notate cu o bucurie umilă, în fond, petrecîndu-se *afară* și *independent*, odaia e examinată, alcătuită, etalată — e o oglindă a unei personalități, o demascare a unui mod de a vedea. Iată două exemple. Camera Emiliei, „o insulă în căldura zilei", din simpla și grava întîmplare a incursiunii dureroase pe care Fred V. o face în propria existență, este falsă și patetică. Cîteva obiecte impersonale, un șifonier mare, o oglindă cu cîteva fotografii ridicole, un abajur de „mătase galbenă, pictată", un paravan demodat încropesc „un interior poetic", în accepția Emiliei, firește. Este nevoia de „a face impresie", nesprijinită de un cît de elementar bun gust ori de originalitate. Singurul obiect protejat este patul: „foarte curat, așternutul extrem de fin și alb, pentrucă așa cer interesele ei. E, poate obiectul cel mai îngrijit și mai luxos din casă". Înstrăinarea obiectelor este inevitabilă cînd nu e posibilă „impresia de confort și strict necesar, în cel mai real lux" dintr-o casă locuită de oameni sensibili. Camera doamnei T. este un interior, nu e vulgarizată de nici o intenție exterioară, nu vrea să demonstreze nimic. E prelungirea necesară a ființei care-și dorește un confort subțire, rafinat: „În odaia de dormit, văruită alb și cu vreo două dungi aurii; nu e decît divanul alb, scăzut și vast,

tabloul de Luchian, ceasornicul şi, la căpătîi, o măsurţă albă pentru becul cu abajur de faianţă ca să pot citi seara". Albul patului se repetă în ambele odăi amintite dar dacă în prima era impus din afară, din necesităţi comerciale, înjositoare, în a doua fiinţa se regăseşte în tabieturi intelectuale. De la intimitatea devenită profesiune abjectă la intimitatea calmă, odihnitoare a spiritului.

Altădată o odaie poate avea o existenţă dublă ca în cazul celor locuite de prostituate. E locul în care se consumă rapid, negustoreşte, un act fiziologic, dar totodată şi adresa pe care se expediază scrisori afectuoase, domestice, de gospodărie ţărănească, sănătoasă şi protocolară.

Plăcerea autorului de a se deda deliciilor unor migăloase compuneri de interior modern se dezvăluie cu ajutorul profesiunii d-nei T. Ea însăşi, în scrisorile febrile, neliniştite cu care începe romanul, se opreşte asupra obiectelor mîngîiate cu privirea, revelîndu-le preţiozitatea, gustul, distincţia sau, mai curînd, excepţia. „Ne aşezasem pe treptele divanului, care face colţ, dinainte cu ceştile, tăiate-n felii alb şi albastru, pe tava mare de aramă veche bătută, care e transformată în măsuţă". E un spirit matein care a renunţat la eleganţa patinată a vechilor obiecte preţioase şi descoperă savoarea subţire a liniilor geometrice, sugerînd „întunecări intime", la fel de tainice. Magazinul d-nei T. e o aglomerare plăcută, şocantă pentru un ochi neexersat, de geometrie asimetrică, de vase moderne, statuete stilizate, cuburi scobite servind drept fotolii, arcuri negre simple în loc de sfeşnicele greoaie de birou, într-o impresie generală de „lux nou". Simplitatea netă, confortabilă, eleganţa discretă a acestui mobilier e degustată deschis de Camil Petrescu, cu o oarecare îngîmfare a deprinderii rapide a unui gust mereu de excepţie. Pe cîteva pagini luăm cunoştinţă de casa cea nouă a lui Fred Vasilescu, un interior care promite să lămurească personalitatea d-nei T., deşi n-o face, cum vom vedea. Singura motivare a acestei orgii decorative ar fi aceea a locului primei nopţi de iubire. Mereu atenţia mărită asupra oricărei geneze, din dorinţa, poate, de a o salva de la simpla întîmplare. E o pregătire, o *premeditare* prin culoare, formă, armonie, confort. Să notăm cîteva din detalii: „tapet de sac fumuriu", o masă de „stejar lăcuit afumat", „un cufăraş lăcuit pentru lichioruri", „fotolii mici, cubice", un covor „cafeniu-verzui", „dormitorul, dominat de fumuriu lăcuit şi de auriu", tapet de culoarea „paiului degradat", o

cuvertură de „catifea păroasă, aurie“ etc. etc. Rafinamentul e cîştigat prin detalii care complică simplitatea geometrică a liniilor, le dă personalitate. Culorile sînt incerte, misterioase şi pretenţioase deşi indicate cu o exactitate derutantă. Fiecare obiect este astfel unic şi excepţional, şi dintr-o dată foarte familiar, atrăgător şi primitor. Prilej pentru o divagaţie teoretică despre *cubism,* o explicaţie de care conştiinciosul intelectual are nevoie ca de o acoperire. Gustul său e proclamat de o şcoală de artă de avangardă.

D-na T., personaj fragil prin sensibilitate şi complexă viaţă interioară, se refugiază într-un interior încărcat, cu o valoare strict sentimentală: „Din interiorul acesta, care e viaţa mea, nu aş putea schimba niciodată nimic“. Mobilele greoaie sau dimpotrivă miniaturale, multe obiecte cu destinaţie precisă alături de altele amintind doar de momente care au fost, sînt împreună, calme, supuse, printr-o înrădăcinare în trecut, în viaţa care s-a scurs printre ele, impregnîndu-le. Aici obiectele nu mai sînt impenetrabile ci fiecare închide provizoriu o imagine de album existenţial.

Vestimentaţia. Ironizata artă de a gusta bunătăţi pămînteşti dispreţuind cele lumeşti a orientului o putem descoperi la toate personajele care au orgoliul originalităţii discret-superioare. E şi aici vorba de rasă în sensul subţirimii gusturilor. Hainele sînt accesorii deloc întîmplătoare. Dacă ele nu pot înlocui o personalitate, o pot servi, o pot pune în evidenţă, reprezenta chiar. Discuţiile îndelungi asupra modei sînt de o nesfîrşită savoare. Iar bucuria cu care sînt purtate e de-a dreptul candidă. Atît de mare este încrederea în tot ce mintea acceptă şi gustul construieşte dirijat de ea, încît nici cel mai mic detaliu nu devine ridicol ori inutil. Totul are valoare şi pune în valoare.

Haina gata, făcută pentru un tip mijlociu, standard, „altul decît tine“, e refuzată. Fiecare obiect e unic şi excepţional cînd cel care-l poartă e o fiinţă de excepţie. Groaza de *serie,* de uniformizare, de anonimat vulgar era prezentă şi la Ştefan Gheorghidiu. Dar nu stridenţa e preferată. Dacă respectînd linia, se adaptează nuanţele în armonii delicate, distinse, se reuşeşte evidenţierea deşi „moda uniformizează, e o lecţie pentru amorul propriu“.

Ladima, neadaptat clasic, mereu în haine străine parcă, prea largi şi prea ţepene, cu acelaşi palton mare, scorţos, cu

fular în patrate galbene-roşii, este un pretext pentru Fred Vasilescu (şi pentru autor, evident) să-şi etaleze gustul desăvîrşit, ştiinţa rară, misterioasă, a unei eleganţe modeste şi comode. „Surîzînd şiret pe sub mustaţă, poznaş ca un copil“, Ladima are uimiri provinciale; pune întrebări de o naivitate surprinzătoare şi uneori chiar vulgară pentru un artist. (Dealtfel, personajul este construit din contradicţii). Acuzat acru de snobism, Fred Vasilescu se dezlănţuie într-o veritabilă dizertaţie de specialitate. Şi aici detaliul e de primă importanţă. Totul e argumentat cu bun simţ dar şi cu pasiune. Vorbeşte aprins despre dejalena sau olanda cămăşilor cusute pe măsură, enumeră rîndurile de haine care-i compun garderoba, teoretizează pe tema culorilor şi a momentelor zilei care le avantajează. Adaugă discret sfaturi pentru fiecare sezon, pledînd pentru hainele albe şi degajate pe căldura verii, care dau „o impresie de proaspăt, de curat, de înviorare şi vacanţă“. Ca un proprietar de mare casă de modă recomandă stofe, indică preţuri, pretinde alternarea costumelor ca stofa să se odihnească etc. Vin la rînd, neobosit, pantofii, ciorapii, croiala, mereu cu trimiteri de specialist la denumiri, locuri, obiceiuri. Calitatea, nuanţa, fineţea liniilor şi a combinaţiilor asigură eleganţa şi feresc de aroganţă, de ridicol, de individualizare cu orice preţ: „Găsesc, împotriva convingerilor obişnuite, că tocmai a nu urma «moda», adică a nu fi îmbrăcat ca toată lumea, e o dovadă de vanitate puerilă... Cei care vor să fie individuali în îmbrăcăminte, tocmai ei se fac vinovaţi de lipsă de modestie“.

Dizertaţia asupra modei are şi rostul unui „pro domo“. Autorul dramatic are mania de a-şi costuma atent personajele în funcţie de ceea ce li se pune în seamă la un moment dat. Lungi descrieri de vestimentaţie vin şi dintr-o deprindere plastică, dintr-o înclinaţie picturală. Sînt descrierile cele mai reuşite, depăşind total zgîrcenia şi monotonia celor de peisaj. Natura umană evidenţiată de propriile-i artificii e infinit mai atrăgătoare. D-na T. coboară seara la Movilă „cu o eşarfă triunghiulară de batic asortat pe umeri, în rochie de caşa verzuie, jad degradat în pătrate întretăiate, spre alb“, iar tînăra actriţă L.C. „îmbrăcase o rochie de mătase albă înflorată verde-pal, cu mînecuţe, care-i măsurau rotunjimea fragedă a braţului ceva mai jos de umăr“. Culorile nu sînt niciodată certe, ci pale, imprecise, degradate, inimitabile, de unicat. Iar toaletele femeilor sînt receptate, cu orgoliu masculin de

sultan îngîmfat care observă gătelile făcute pentru a i se face lui plăcere. E adevărat însă că ochiul are o deprindere de a vedea inegalabilă. Iată o descriere a d-nei T. la vernisaj, care echivalează cea mai fierbinte declarație de dragoste: „Pentru că era toamnă tîrzie, deși vremea era mereu frumoasă, avea un mantou de stofă de culoarea piersicii palide; cu mînecile terminate prin mici manșoane atașate, de lutru castaniu, aproape negru. Din același lutru, gulerul înalt, croit ca de tunică, desfăcut la gît, îi încadra obrajii ca într-o catifea neagră, caldă, iar jos, la poale, din aceeași blană, o bandă lată ca de două palme, de jur împrejur. Înrudirea de culoare dintre opalinul stofei și căldura garniturii de lutru era un farmec în plus /.../ Nu scosese mănușile mici de piele care îi răsăreau din mînecile manșoane și parcă sta dinadins cu coatele sprijinite așa ca să-i sublinieze frumusețea mobilă a mîinilor înmănușate. Picioarele de la genunchii goi și rotunzi în jos (rochiile erau mereu scurte), în ciorapii de culoarea nisipului, desăvîrșit întinși, erau lipite unul de altul..." Privirea e atît de intens atașată obiectului încît sugerează o posesiune, suplinește comuniunea, imposibilă altfel, a două spirite. Femeia e un cifru pe care privirea bărbatului îl deslușește atent, cu neegalată știință.

Alte gratuități. Oricît de tensionate ar fi momentele, oricît de grave evenimentele relatate, eroii lui Camil Petrescu își găsesc timpul necesar să observe, să descrie obiecte alese cu grijă, folosite cu încîntare. Sînt un fel de ancore delicate în real, fixînd cu distincție locul, mărturisind un gust îndelung educat. Nici un amănunt nu e la voia întîmplării. D-na T. și Fred beau din „cupe joase de cristal albastru de Murano", cu „tacîmuri de argint" înflorite senzual pe olanda albă a mescioarei joase. Această scădere în dimensiune a obiectelor (cupe joase, mescioară joasă) furnizează o intimitate insinuantă, răsărind în detaliile luxoase ale meselor de seară, împreună, în vremea bolii închipuite a lui Fred. E un naufragiu benevol într-o mică lume de semne, mai adînci și mai adevărate decît cuvintele, completate mereu cu privirea. Dealtfel, la Camil Petrescu arta de a iubi e substituită de „arta de a privi", deci de o posesiune în sine, purificată, de o senzualitate eterată.

Viața misterioasă a lucrurilor e mereu cercetată atent. „O cuvertură de lînă moale și fină" are frăgezimi carnale, o carte în odaia Emiliei *(Anna Karenina)* e „uscată de singurătate",

eşuată, scrisul subţire al lui Ladima analizat cu tabieturi de grafolog „dă o impresie de halucinant". Mîna alunecînd pe trupul femeii acoperit cu mătase se opreşte, experimentează, teoretizează: „E o constatare pe care o fac întîia oară, dar o simt verificată printr-o serie nesfîrşită de experienţe anterioare /.../ E de neexplicat ce acuitate dă simţurilor mele pipăitul unui trup tînăr de femeie, printr-o suprafaţă mobilă de mătase — pentru mine mătasea neagră e nesfîrşit mai tulburătoare". Cea mai neînsemnată experienţă capătă proporţii nebănuite, se extinde în divagaţii evident savurate cu conştiinţa excepţionalităţii lor.

Menu-ul, de la „felurile de mîncare sălcie", cu „apă călduţă şi leşioasă", suportate cu exagerată greaţă aristocrată (Fred la masă cu doi scriitori „într-o după-amiază de august") prilej de a-şi mărturisi preferinţele cu totul altele, pînă la îmbinarea savant-primitivă a „puiului rece, cu brînză albă, compot de caise Stirbey şi vin Château neuf-de-Pope" comandată cu degajare preţioasă de d-na T., nu este niciodată ignorat. Sînt toate elemente exterioare care se lasă modelate de om, pot fi constituite în dovezi ale unei existenţe conştiente. Spre deosebire de peisajul natural care rareori se acceptă asimilat unei stări interioare, de cele mai multe ori rămînînd afară, ostil, umilitor.

Încă un amănunt. Felul de a dansa al unui om presupune iarăşi ştiinţă, distincţie, fineţe, adecvare. În două rînduri arta de a întruchipa o pereche perfectă este prezentată în detaliu — dansul e o creaţie migăloasă, sensibilă, nu o simplă agitaţie convenţională a două trupuri străine. Penetrabilitatea existenţelor paralele prin aceste punţi de frumos şi eleganţă se poate realiza. Iată: „Dansam foarte liniştit, puţin absent, dar aplecat uşor deasupra femeii, fără nici o mişcare inutilă şi fără nici o strîmbătură de gigolo. Ea privea atentă de tot, înălţată în vîrful picioarelor, spre faţa mea; îi împingeam puţin braţul drept, ca să-i vie cotul mult înapoi şi în felul acesta umărul gol venea, căutîndu-mă, spre mine, plin de o viaţă nemişcată... Femeilor le stă bine să aibă un aer puţin afectat în timpul dansului, căci asta face parcă să circule în ele un fluid de sensibilitate dirijat". Atenţie încordată, participare totală de aparat de precizie chiar şi în aerul absent sau „afectat" pe care şi-l compune. Prezenţă deplină a conştiinţei în fiecare gest, oricît de neînsemnat, care produce de

fapt o absență a simțurilor obișnuite, o depășire a lor în ceea ce au frivol, efemer, mărunt.

Experiențe ale unui ochi îndelung exersat, traduse într-un limbaj obișnuit să surprindă fețe și nuanțe *altfel*.

Drame. Multe sentințe pe care, s-a mai spus, Camil Petrescu nu se sfiește să le încorporeze romanului, alcătuiesc un cadru, un cod mai bine zis, în funcție de care se nasc sau dispar dramele. Iată cîteva „idei generale“ (cum le numea Tudor Vianu): „Și idealurile sînt ierarhizate pe o adevărată scară a valorilor“. Diferențierea oamenilor nu poate fi ignorată și e absurdă ideea unei uniformizări totale: „E un raționalism excesiv, programatic, în proiectul egalizării tuturor oamenilor în materialitatea lor, căci deasupra unor mlaștini chiar se ridică adeseori jocul flăcărilor albăstrii, care poate că pentru animalitatea noastră e actul gîndirii“. Inegalitatea sufletească, funciară e inevitabilă, necesară și dorită. Superioritatea singură nu e suficientă dacă individul nu are șansa de a se manifesta, de a fi *folosit* și *încercat* de societate. Se transformă în dramă, în tragedia inadaptabilității, a nerecunoașterii. Și această șansă nu se acordă tuturor celor care o merită dintr-o strîmbă alcătuire a societății: „românii se împart în două clase distincte: oameni și ceilalți. Un om e cel care are existența civilă, adică își poate valorifica, și supravalorifica orice merit, căci i se face credit prin simpla prezență, pe cînd ceilalți nici nu sînt încercați“. „Nici Eminescu, de pildă, n-a fost om. N-a putut fi făcut mai mult decît revizor școlar...“ Subsol amar al autorului, notă critică la intenția lui Nae Gheorghidiu de *a-l face om* pe Ladima. Într-o asemenea stare de lucruri rămîne vaga consolare că „nimeni nu aruncă cu pietre decît în pomii cu rod“ și să suporți adevărul că „de la o anumită înălțime poți să calci rîzînd pe omizi și gîndaci“.

Alte reguli de conduită: „Orice om cu viață interioară trebuie să-și organizeze traiul de toate zilele, să și-l simplifice pe baza cîtorva deprinderi sistematice, manii, cum le numesc ceilalți, care-l scutesc de atenție exterioară“. O oarecare discreție e necesară și pretinde respectarea modei, altfel „întîi dovedește că nu te sinchisești de părerea celor în mijlocul cărora trăiești, iar pe de altă parte, că nu te stingherește să atragi luarea aminte și să fii comentat“. E utilă o asemenea măsură de prevedere exterioară fiindcă „un om ridicul e un om pierdut într-o țară incapabilă de discernămînt și aprofundare“.

„Toţi credem complimentele care ni se fac serios din nevoia de certitudine, de infailibil". Asta fiindcă întîmplările esenţiale din viaţa noastră depind de foarte puţin.

Şi o afirmaţie paradoxală pentru un om fascinat de spectacol: „Căci e îngrozitor să gîndeşti în faţa tuturor". Poate fiindcă ar fi prea străvezii iluziile? „Sufletul omenesc este alcătuit în afară de instincte şi dintr-o funcţie creatoare de iluzii, despre care nu poţi să ştii cînd devin autosugestii". E explicat aici mecanismul donquijotesc prezent la personajele camilpetresciene în doze variabile. Gîndirea e atributul de excepţie al lucidului sensibil: „Se poate gîindi pe el însuşi şi iubirea lui căci aceasta e voluptatea, conştiinţa voluptăţii înseşi". Conştiinţa asigură autonomia individului, „căci dacă preferinţa însăşi poate fi interzisă, gîndul preferinţei scapă oricărei oprelişti". Şi cîteva afirmaţii de abolire a misoginismului, deşi nu totală, fiindcă sînt supoziţii nu realităţi: „Cred că o femeie, dacă are ochi inteligenţi, dinţi albi, mîini subţiri şi picioare nervoase îşi poate îngădui orice". Asta ar fi o femeie superioară care face posibilă detaşarea de instinct, de materie. „Într-o convorbire cu o femeie interesantă /.../ ceea ce trece în paranteză, nu e cum s-ar crede, psihicul, ci trupul" şi, în fine, însăşi suferinţa din cauza ei e sublimată, vindecabilă. „O femeie superioară înţelege suferinţa pe care o provoacă, e inflexibilă în cruzimea ei de refuz cînd crede că aşa trebuie, dar nu o vulgarizează, nu o trivializează prin scene de teatru bărbieresc... Bineînţeles că de multe ori, voind să aline fără să se angajeze, ea complică totul, adînceşte rana, dar pune în toate acestea o stranie nobleţe pentru care victima îi e încă mai recunoscătoare, căci cunoaşte otrăvuri noi..."

Pe un asemenea fundal să desprindem dramele care se întretaie în *Patul lui Procust*.

În ordinea apariţiei în roman, d-na T. e prima care se destăinuie. O face reţinut, voit incomplet. Drama ei, accentuată de insistenţa autorului asupra detaliilor existenţei sale exterioare, este aceea de a nu putea fi oarecare. Este femeia „iubită de toţi bărbaţii", cu obligaţia dificilă şi inexorabilă de a acoperi prin toate datele condiţia de „cea mai". Inteligentă, rafinată, distinsă cu naturaleţe joacă rolul idealului intangibil; e silită, ca un Hyperion feminin, să rămînă „nemuritoare şi rece" prin voinţa, în această relaţie demiurgică, a lui Fred Vasilescu. Tristeţea devine atributul dorului nemărginit cu atît mai dorit cu cît e mai inaccesibil. Încercarea ei omenească,

simplă, sentimental-instinctuală reface drumul în ceruri al Luceafărului. E o intreprindere umilitoare, înregistrată ca atare de spiritul ei orgolios, de *gîndire* (e singura femeie posesoare a acestei calităţi la Camil Petrescu). Clipa de duioşie („Altădată mă adînceam în cercetarea motivelor, cum ai căuta izvorul apei neregulat subterane într-o grotă. Mi-era acum numai o milă imensă de bucuria mea şi de florile pe care le aveam în braţe“) este acuzată cu sinceritate brutală, e o scădere trupească, ruşinoasă: „Mă strîngeau pantofii, mi se lipeau, nădușite, de-a lungul picioarelor, jartierele“ şi „regretam stupid pe un singur ton“ aşa cum taina lui Fred Vasilescu e a universului însuşi, a destinului implacabil şi axiomatic care a hotărît *alegerea* d-nei T. Ea are o menire şi o îndeplineşte impecabil, cu un mic surîs trist, individualizator al melancoliei simplităţii pierdute. Existenţa ei se împlineşte deasupra legilor pămîntene. Ela era o pisică blondă, capricioasă, un decor viu şi zvăpăiat al odăii de filozof a lui Ştefan Gheorghidiu. Viaţa ei interioară e neglijabilă, iar gesturile au fierbinţeala inconştientă a animalelor. Ea e abandonată ca un obiect depăşit, în vreme ce d-na T. rămîne, îndepărtată cu adîncă ştiinţă, să lumineze viaţa bărbatului. Ar fi posibilă o apropiere de Ioana Boiu, în măsura în care amîndouă sînt idealul unor bărbaţi halucinaţi, plămădite dintr-un aluat neomenesc. Dar Ioana Boiu este lipsită de orice mlădiere sufletească, e rigidă, cu o voinţă dură, germanică, e schematică şi moartă. E copleşită de genealogii, pe care le reprezintă mecanic şi abstract ca o reclamă. D-na T. nu are nici o datorie, e unică, emancipată, o stea care ştie să ardă pătimaş, dar şi să-şi stăpînească patima pentru a rămîne stea.

Emilia, am mai spus-o, e un simplu reper vulgar. Drama ei ar putea fi aceea a contradicţiei dintre femeia îmbrăcată, cu aer sever de profesoară inflexibilă şi cea goală, indiscretă, precipitată, negustorească de excitaţii groase. Spuneam, ar putea fi, fiindcă nu e atîta vreme cît Emilia nu are deloc conştiinţa existenţei sale, nu e capabilă de trăire sau de contemplare a trăirii.

Fred Vasilescu e un personaj complex. Autorul îl investeşte de două ori cu calităţi de creator. Odată prin excepţionala ştiinţă de a privi, de a descoperi în sensul cel mai exact al cuvîntului detaliile existenţei, într-un soi de geneză intelectuală. Pe de altă parte, în relaţia deja pomenită cu d-na T. căreia îi impune existenţa în Iluzie şi deci în veşnicie printr-o

taină nespusă, apărînd perfecţiunea. Apoi, eroul îşi mărturiseşte coincidenţa în cîteva linii ale existenţei cu Ladima, „biet frate", din acelaşi altoi de suferinţă. Dacă d-na T. nu poate fi *oarecare*, Fred Vasilescu nu poate fi nepăsător. Drama lui este această participare intensă, în clipe dilatate, la realitate. Se proclamă stăpîn al *spaţiului*, răspunzător de detalii şi sfidează timpul, cu o candoare de prim om al Planetei. Colindă străzi şi asistă la naşterea unor privelişti noi, dizertează competent şi sfătos despre modă, scrie reţete culinare, ambiţionează performanţe aviatice, îşi decorează locuinţa, dar, mai ales, priveşte femei. Rectifică atent trecutul, îl completează cu adnotări tîrzii, dar, pentru el, eficiente, posibile. Trecutul nu e un teritoriu desăvîrşit, el îngăduie imixtiuni, reveniri, e perfectibil. Pentru că perfectibilitatea se produce mental şi mintea omului e capricioasă şi nu se supune timpului. E ea însăşi un spaţiu. Şi pentru ca toate zădărniciile exersate de vanitate să primească un sens, se naşte taina şi se declanşează drama. Doamna T. e *Ideea*. Ea poate fi urmată numai prin înăbuşirea lui Cătălin, cel dispus să iniţieze în amorul simplu, domestic, femeia aleasă. Dar asta ar echivala cu prăbuşirea. Iată-l, aşadar, şi pe Fred Vasilescu chinuit de supraomeneasca încăpăţînare de a-şi asuma o schemă perfectă a propriei personalităţi, pe care singur şi-a construit-o. Drama sa e comparabilă cu cea a lui Gelu Ruscanu. Andrei Pietraru e dintr-o altă categorie. Pentru el, om de rînd, ridicat cu greu în lumea celor aleşi, obstacolele de întîmpinat au efecte somnambulice; luciditatea are de suferit. Şi sinuciderea sa e agitată, zbuciumată. N-o face cu seninătatea calmă, detaşată, conştientă a lui Gelu Ruscanu. Acesta din urmă şi Fred Vasilescu sînt dintre cei încercaţi, cărora viaţa le-a pus la picioare toate şansele de împlinire, neliniştea lor venind exclusiv din fascinaţia ideilor. Mondeni, bogaţi, sportivi, *primesc* fără a fi siliţi *să ia* ori să ceară. De aceea, dintr-o sportivitate extremă ridică deliberat ştacheta la limite neadmise de lumea obişnuită şi încearcă s-o atingă. Amîndoi reuşesc prin sinucidere calmă, nedeznădăjduită (unul direct, celălalt mascat).

Ladima este un Don Quijote dublat de cetăţeanul cu picioarele pe pămînt. Combinaţie artificială, dar nu fără autenticitate. Mare poet, după moarte evident, este un ziarist adevărat. Are duritatea lui Gelu Ruscanu, dar intransigenţa sa vine din dorinţa de dreptate, nu de dreptate absolută. Realismul său este posibil prin latura care acceptă conştiincios compro-

misul unei iubiri nedemne. Nu e lunatic, ci bolnav. Categoria socială e nedefinită. Nu e bogat, iar mizeria sa e boemă chiar dacă tragică. Nu e parvenitul Andrei Pietraru (parvenitismul acestuia nu se demonstrează exclusiv prin comparația posibilă și insinuată de autorul însuși cu Julien Sorel). Îl ascultă cu ironie bonomă pe Fred Vasilescu perorînd despre modă și maniere elegante. Este un perfect ins social, interesat de problemele sociale, politice, economice și culturale ale societății, deloc indiferent la structura lumii în care trăiește. E activ, erou. Ziarul e tribuna oratorului dreptății. Viața interioară însă macină o existență de angajare dezinteresată în arena publică. Acolo în interior, poetul sensibil, de o inteligență incomodă, conviețuiește cu sufletul bolnav chinuit de pasiunea distrugătoare pentru un obiect abject, josnic. Supraviețuiește pe marginea prăpastiei prefăcîndu-se dureros în lungi epistole „cristalizate" că nu simte hăul care-l amenință, îl absoarbe. Sinuciderea e silită, împotriva rațiunii sale. Acceptă un final minor de tîrg de provincie (numai femeile vulgare provoacă drame fatale, crede Camil Petrescu) cu un ultim gest deznădăjduit de a salva aparențele: scrisoarea de dragoste către d-na T., cîțiva zeci de lei în buzunar. E bunul-simț al *cetățeanului* în cel mai înalt înțeles al cuvîntului care-și ascunde fața de condamnat lepros. Și aici silueta sa se alătură lui Fred și d-nei T.: apără o imagine care s-a creat despre sine prin adînca sa voință. Marele poet și temutul ziarist au nevoie de o memorie pură, imaculată în intransigența și perfecțiunea lor.

Timpuri conjugate. O pagină manuscrisă consemnează subiectul romanului *Patul lui Procust* în cîteva fraze care fixează totodată tehnica în datele ei esențiale. Iată textul:

„Într-o după-amiază toropitoare de august, Fred Vasilescu — fiul marelui industriaș Vasilescu Lumînăraru din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* — negăsindu-și prietena acasă, e ispitit să aștepte răcoarea serii în dormitorul unei vagi artiste, frumusețe blondă, planturoasă și comună. După ce femeia epuizează tot arsenalul ei tehnic, fără să producă decît o oarecare impresie, încearcă să asezoneze întîmplarea cu povestea unei iubiri a cărei eroină a fost. Aduce un pachet de scrisori legate cu fundă ale poetului Ladima, care se sinucisese din dragoste cu cîteva luni mai devreme.

De la patru după-amiază, pînă noaptea tîrziu Fred Vasilescu retrăieşte, descompus de uimire, iubirea lui Ladima, pe care-l cunoscuse fără să ştie că e poet şi fără să ştie că şi-a făcut un idol din Emilia. Amintirile chemate de scrisorile deznădăjduite ale poetului aduc în urzeala întîmplării şi dragostea lui Fred Vasilescu cu acea figură feminină cunoscută din scrisorile D-nei T. — de care trebuie să fugă necontenit, deşi e femeia vieţii lui.

Împletirea acestor două iubiri, încadrate de Nae Gheorghidiu, senatorul din *Ultima noapte de dragoste*, devenit ministru, proprietar de gazetă şi «protectorul» Emiliei Mogileanu, Veturia, sora ei, de medicul de la Techirghiol — Movilă, de lumea din redacţia unui ziar bucureştean, de lumea teatrelor, alcătuieşte miezul noului roman.

Tehnica romanului e oarecum aceeaşi din *Ultima noapte* şi aceleaşi sînt şi preocupările de analiză psihologică. Problema cunoaşterii, misterul sexualităţii tonalizează atmosfera acestui «dosar», cum ar fi vrut să-l boteze autorul, aşa cum dealtfel încercase anul trecut să-şi intituleze romanul ştiut: *Proces-verbal de dragoste şi război*".

Cu volumul în faţă să refacem subiectul pentru o confruntare cu nucleul şi o mai dreaptă cercetare a compoziţiei. Pentru că, forma definitivă a *Patului lui Procust* foloseşte o tehnică deloc „oarecum aceeaşi" cu cea a primului roman. Vom încerca s-o demonstrăm.

Scrisorile doamnei T. acoperă primele zeci de pagini. Mărturisiri oarecum silite, făcute cu „gîndul că şi lămuririle sînt de obicei zadarnice". Nesiguranţa umanizează de fapt toate personajele noului roman. Siguranţa rece de sine a lui Ştefan Gheorghidiu este aici pusă sub semnul îndoielilor, frîngerilor interioare şi al zădărniciei. Dar şi cuceritoarea frumuseţe a romanului tot din aceste permanente poticniri în incertitudine vine. Scrisul, destăinuirea, interpretarea propriei vieţi, e o necesitate, o obligaţie mai presus de fiinţe. Există cei care-şi scriu viaţa. Fiinţarea e posibilă prin contemplarea ei. D-na T., Fred, Ladima scriu jurnale, scrisori, poezii, articole şi dobîndesc un „dosar de existenţă". Emilia nu. Ea rămîne o prezenţă decorativă, de obiect indiferent.

Scrisorile sînt trei şi toate rememorează poveşti cu D., personaj insignifiant, abulic. E o fugă de adevărata faţă a sufletului. X este tabu. D-na T. se confesează dezvăluindu-şi personalitatea în relaţii periferice, exterioare, dar tot atît de

individuale și individualizatoare. O incursiune autobiografică este însoțită de subsolul autorului. Comentarii asupra scrisului și calofiliei, indicații de artă dramatică și adausuri la portretul eroinei, completează prima scrisoare, cea mai lungă. A doua, iarăși o întîmplare cu D., prilej de întrebări grave asupra iubirii ale femeii iubite de toți bărbații. A treia ne-o arată orgolioasă și princiară, neîngăduind compătimirea și simțindu-se salvată de „minunea de fraged albastru" a florilor trimise de D. în trenul cu care călătorea și X cu altă femeie. Menținîndu-se departe de subiectul central, scrisorile incită. Sînt documente parcă deteriorate de vreme, înjumătățite, din care sîntem tentați să descifrăm toate detaliile într-o intreprindere detectivistă. E ceea ce propune de fapt capitolul următor.

Într-o după-amiază de august. Dacă scrisorile D-nei T. au aerul unor confesiuni întîmplătoare, fără artificii compoziționale, doar cu vorbele lămuritoare ale autorului în subsol, caietul lui Fred Vasilescu este o performanță de tehnică a compoziției romanești. Document dens, seducător, concentrat într-o după-amiază toropită în care timpul devine supus, iar amintirile și parantezele îl modelează după bunul lor plac. Iată linia sinuoasă a povestirii: Fred ia masa cu doi scriitori într-o grădină leșioasă și trăiește enorm drama gînganiei decedate în farfurie. În subsol autorul dezvăluie convenția *caietului*, schemă tradițional-modernă de autenticizare a faptelor relatate și de ațîțare a curiozității dintotdeauna a oamenilor de a arunca o privire în casa de peste drum. În timpul mesei cei doi sînt angajați într-o discuție cifrată care-l exclude pe Fred. Acesta poate părăsi mintal grădina și schițează rapid, degajat, sigur de sine un autoportret. Timpurile sînt atît de neglijent întretăiate că se suprapun în cele din urmă, iar delimitarea lor e superfluă. E timpul cititorului, al autorului care comentează după ce a cunoscut tot caietul, povestitorul apoi adaugă timpului trecut al întîmplării, trecutul mai general, numitorul comun al personalității sale, care se întinde pînă în clipa relatării, depășind primul timp rememorat.

Un prezent al obișnuinței („Mă duc oriunde se deschide o stradă nouă") adaugă o nouă filă dosarului, explicat prin comparații trimițînd la întîmplări trecute din copilărie. Căldura senzuală a străzii pustii, absența de acasă a prietenilor căutați pregătesc intrarea în dormitorul Emiliei, într-un prolog leneș, incert, înregistrînd automat detaliile *drumului*. E

o ultimă privire asupra realității prezente a celui care, inconștient, se pregătește pentru o expediție periculoasă.

Pentru început un dialog neangrenat, de o politețe uscată, accidentală. Un tînăr dispare umil la intrarea lui, iar Fred contemplă *catastrofa calmă* pe care o produce apariția sa. Între propozițiile greoaie, care încearcă zadarnic să realizeze o *relație*, Fred comentează suficiența de „bucătăreasă patetică“ a actriței de duzină. Întrebările cad înmuiat, mototolite, impersonale. Răspunsurile vin întîrziate, recitate imperturbabil după ce privirea a făcut ocoluri lungi asupra obiectelor din sufragerie, asupra numelor pe care Emilia le pomenește în încercarea de conversație. O mostră ridicolă din arta ei actoricească e urmată, dilatat, de portretul fizic al eroinei. Valeria intervine în tonul pe care ea-l crede al „lumii bune“. Fred îi observă cu o neparticipare cinică „expectativa indulgentă“. O nouă demonstrație, bruscă, penibilă a Emiliei, urmată de lacrimile înduioșatei Valeria și de o altă incursiune în propriul eu a lui Fred, care teoretizează asupra emoțiilor. E o scăpare repetată a cîrmei. Fred e atras involuntar spre filmul vieții sale și se zbate neconvins să rămînă la suprafață. Cu o luciditate ușor somnolentă se urmărește în aceste căderi și reveniri. „Îmi vine să întreb“, „mint serios și neconvins“, „aș vrea să spun ceva, dar gîndurile s-au depărtat de mine că trebuie să le trag înapoi“, „nu mă costă nimic să întreb“. În secvențe largi, filmate cu încetinitorul, Valeria cade în rețete culinare, Fred își plimbă cu o insistență domoală privirea în jur, mereu neconvingător. Pasiv, bărbatul face experiențe de psihologie cinică și așteaptă ca femeia să treacă singură la obiect. Dar conversația spirituală nu e punctul ei tare, și atunci totul se rezolvă într-un gest brutal, dezbrăcat de convenții, vulgar, arătînd spre divan. Îmbrățișarea e condimentată de privirea lucidă a bărbatului care înregistrează cutele trupului plin și evadează în principii generale. Extenuarea inutilă și impresia de platitudine sînt accentuate de tristețea neutră a bărbatului. Experiența continuă și pentru ca grotescul avansurilor femeii să fie total Fred *nu vorbește*. Limbajul ar putea fi o salvare, ar deghiza intelectual lipsa de sentimente și de participare. Dar, cuvîntul refuzat, rămîne animalitatea nudă neangajată, a unui cuplu întîmplător. Instinctiv, femeia se simte în derivă și dezacordat mereu încearcă să lanseze totuși un semnal. „La ce te gîndești?“ și apoi o apostrofă trivial familiară, jignitoare: „Escrocule, nu te-am văzut eu cum fă-

ceai pe cocoşul...?" Dispreţuitor, Fred comentează vulgaritatea ca pe o calitate omenească cerînd şi ea respectarea unor reguli, a unor norme. Paranteză lungă despre ierarhiazrea idealurilor. Femeia de alături simte iarăşi „lunga absenţă" şi încearcă să-l recheme printr-o „excitare metodică". Ţigara e un paravan comod, care ascunde brutala neparticipare a bărbatului. O priveşte ca pe o omidă, dar în acelaşi timp un semnal de alarmă interioară îi atrage atenţia asupra unei prea severe uşurinţe de a minţi. O îndoială trecătoare: „nu cumva e acea ieşire din personalitate pusă în contul viciului meu care zăpăceşte totul, şi nu cumva sînt şi eu tot atît de incapabil ca şi Emilia, în felul ei, de a găsi unitatea de simţire salvatoare?"

Iarăşi privirea alunecă şi descoperă indiferentă obiecte. O vagă precipitare într-o discuţie mai vioaie despre logodnicul Emiliei şi: „E unul care m-a iubit îngrozitor, săracul..." Printre paranteze lungi, şerpuitoare, intră în pagină Ladima, tip „haloimăs" pe care Fred şi-l aminteşte, îngheţat, şi-i face în treacăt un prim portret. Pachetul legat gospodăreşte cu fundă roz şi cu fotografia expeditorului deasupra promite să dezvăluie o lume nebănuită. O va afla cu o curiozitate pasionată dar „jucînd teatru" în gesturi nepăsătoare, surîsuri, fals dezinteres, întrebări laterale, pauze prefăcute. Scrisorile lui Ladima se succed cu timpul lor consumat şi readuc trecutul într-o altă lumină, remaniat. Emilia completează scurt şi contabiliceşte, cu pedanterie, iar Fred, obsedat de grija de a nu se trăda, o fixează cu privirea, îi consemnează prezenţa fizică, în clipe dilatate de un calm ascunzînd praful de puşcă interior. Cu o curiozitate şi o pricepere de detectiv particular, psiholog în timpul liber, Fred laudă şifonierul, cu o altă scrisoare în mînă. Fumează, îngîndurat, plictisit şi reia lectura. Totul dă o senzaţie de imponderabilitate, de suspens prelungit, pe muchie de cuţit. Un subsol transcrie un articol al lui Ladima despre capitala României, bătăios şi romantic totodată, exact la pagina în care aflăm că Ladima făcuse un comision actriţei vulgare, expediind un colet cu lenjerie intimă rătăcită în casa vreunui amant. Această alăturare, evident voită, accentuează dedublarea tragică a eroului.

„Mă trag gîndurile ca o apă". O altă scrisoare, poezia *Patul lui Procust* în notă la subsol şi în fine „Am intrat acum în propria mea viaţă". Emilia iese să prepare o cafea, răgaz folosit de Fred pentru a reface anul 1926, anul în care la

Movilă îl cunoscuse pe Ladima. Banda de băieţi sportivi şi mondeni, de fete fără prejudecăţi, petrece pe plajă, în excursie cu automobilul lui Fred Vasilescu, în senzualităţi plăcute, nepăsătoare, de o eleganţă degajată. Apariţia D-nei T. e întîmpinată prefăcut: „mă plictiseşte cu insistenţele ei". Ca mai apoi să se întregească un portret făcut cu mîna sigură a unui cunoscător. În legănarea molatecă a muzicii lumea se distrează. „Dar eu suferearn". Primul pas. Apoi, ameţit, nestăpînit, încă unul: „Doamnă, eşti o neruşinată". Scurt, intervenţia lui Ladima, duelul şi revenirea: „Aşa l-am cunoscut pe George Demetru Ladima, despre care am aflat tot atunci că e ziarist în Bucureşti, şi acum, sub fotografia asta legată cu panglici deasupra unui teanc de scrisori, îl descopăr parcă într-un mormînt". O altă scăpărare trimite vag la trecut („într-o zi îmi aduc aminte, că..."). Apoi alte scrisori. Între ele femeia amorfă, opacă, intervenind cu detalii de precupeaţă. Întrebări surîzătoare, voit indiferente ale bărbatului. Timpul: „E 4 şi jumătate". Notat politicos dar rămînînd afară. Dinăuntru cheamă gîndurile, dar Fred le amînă răbufnirea. Altă scrisoare — o întîmplare de Sfîntul Dumitru. Acum declanşarea e instantanee. Întretăierea liniilor vieţii e realizată cu o uimire încremenită: „Sfîntul Dumitru... L-am întîlnit iar, dar fără să ştiu nimic din ceea ce ştiu azi. Ce ciudat mi se pare să leg, deodată, de viaţa mea trecută o altă viaţă, la întretăiere, la o dată anumită. Ştii ce făceai acum un an la data cutare, pentru că viaţa ta trece, aşa ca un fir, şi prin data asta. Dar să descoperi că prin aceeaşi dată, altă viaţă trece cu firul ei ţi se pare ceva din altă lume". „Tăcut şi îndepărtat", Ladima stă alături de Fred pîndind în noapte fereastra luminată a doamnei T. Nimic nu se limpezeşte în dialogul lor nocturn, alcătuit din fraze scurte, îndoite, zbătîndu-se în incertitudini ca nişte fragili fluturi orbi. O altă convenţie, un artificiu seducător prin nonşalanţa cu care scriitorul ne părăseşte la mijlocul drumului. Fred simte nevoia destăinuirii, dar n-o face fiindcă nu e provocat („dar nu m-a întrebat nimic") şi taina rămîne taină şi în caietul confesiune al lui Fred. Nouă nu ne-o încredinţează. Odată cu Ladima, moare şi şansa noastră de a mai *afla*. Alte scrisori, documente care nu dovedesc nimic şi comentariile potolite ale femeii goale, care pălăvrăgeşte aţîţată de nepăsarea bărbatului şi adaugă întîmplări noi, contradictorii. Fred îi urmăreşte trupul. „O privesc şi o ascult". Se precipită grotesc scena cu Nae Gheorghidiu, bătrîn libi-

dinos, excitat de prezența altuia la ușă. Ladima revine halucinat și destramă iarăși imaginea. Cuvintele își pierd consistența, sînt pînze fumurii care maschează adevărul. Detaliile se aglomerează ca niște probe materiale dezlînate, întîmplătoare în fața unei instanțe incapabilă să delibereze. Întreg romanul este astfel construit. Nici o soluție, nici o încheiere. Oamenii există cînd scriu, dar existența nu se poate confunda cu scrisul. Acesta din urmă trădează întotdeauna. E o substituire, o propunere, lăsată fără cheie. Un subsol tulbură și mai mult oglinda. Autorul relatează o întîlnire cu Ladima în perioada rememorării scrisorii. Întîmplarea nu luminează, ci adîncește deruta. Intenționat, firește. Iată fenomenul resimțit de Fred Vasilescu ca un amestec de vis și realitate, de *altă oră*: „Trăiesc o viață în care nimic din ceea ce se întîmplă nu mai e cu semnificație simplă... Totul trebuie să corespundă, ca în vis la altă situație, faptele capătă înțelesuri noi, unele printr-altele. Cuvintele nu mai sînt semne pentru ce e dincolo de ele. Mai înainte viața mea avea zilele săptămînii: luni, marți, miercuri etc., care corespundeau cu zilele cifrate în calendar... cînd era ora 12, era ora 12 /.../ Dar de cîțiva ani, printr-o acumulare de împrejurări deosebite, care ele însele or fi avînd vreun tîlc, semnele nu mai corespund conținutului lor stabilit, faptele au alte cauze de cum le știu eu". E aici marea dramă a personajelor camilpetresciene: divorțul dintre ceea *ce știu* și ceea *ce cunosc*. Datele convenționale, confecționate și respectate de oameni din comoditate și falsă siguranță, se dovedesc șubrede îndată ce omul își ațintește lucid privirea asupra lor. Adevărul e totdeauna altul și niciodată cu putință de fixat. Acum se poate delimita și deosebirea fundamentală dintre Ștefan și Fred ori Ladima. Ștefan e un caz rezolvat, așa cum nu se întîmplă niciodată cu adevărat. Prin destăinuire se salvează, obține izbăvirea. Detașat, „nemuritor și rece" dăruiește trecutul și amintirile, simple obiecte ale eroului demiurg. Fred nu are această șansă (nici Ladima și nici d-na T). El nu se poate *lepăda*, poate doar încerca să trișeze aparent, să-și impună o mască sub care taina fermentează mortal. Care este mai autentic? Amîndouă în planul literaturii. Nici unul în cel uman. „Nici omul meu nu-i poate omenesc" se îndoia psalmistul Arghezi într-o frază pe care o pot împrumuta și eroii lui Camil Petrescu.

Această *altă oră*, capabilă să nelinișească și să reveleze lumea în flash-uri iuți, neclare, e provocată de doamna T.,

inițiatoarea în crudul ritual al interogațiilor asupra propriei existențe.

Emilia iese din odaie chemată de croitoreasă. Răstimp necesar lui Fred pentru a reconstitui fluent, liber, alte imagini. „Simt că a gîndi, a rememora azi îmi face bine, că e o circulație în mine ca o descongestionare. A desluși, a trăi în trecut e ca o voluptate". Sub semnul acestei voluptăți stă toată cartea.

Apariția lui Lumînăraru e însoțită de o notă a autorului care face trimiterea, balzacian, la *Ultima noapte*. Dialogurile lui cu Ladima sînt stenografiate cu cifre și enervări, cu poetul sărac dictînd sute de mii pentru noua revistă în fața politicianului versat Nae Gheorghidiu.

E locul în care Camil Petrescu se simte dator să noteze: „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta e o ficțiune pură. /.../ Acest dosar de existențe, se înțelege de la sine, este închipuit tot și numai unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înșele". Un bobîrnac cinic, de acrobat capricios, care a reușit să-și hipnotizeze publicul, să-l convingă și în momentul de tensiune maximă, să tragă șugubăț cu ochiul. „Nu credeți. Totul e iluzie". Dar, paradoxal, iluzia de-abia acum înlocuiește definitiv realitatea. Efectul era, de fapt, scontat de autor. Dovadă, avalanșa de *dovezi* pe care nu obosește să le îngrămădească în pagină, în josul ei, în final etc.

Emilia aduce cafeaua. Clipa necesară respirației povestitorului. Firul se reia aproape îndată. Plictiselile oamenilor zilei atacați de gazeta intransigentă a lui Ladima sînt însoțite de un articol reprodus în subsol. Fragmentul era obligatoriu în economia romanului. Ladima, ziaristul, este pretextul pentru a repeta concepția despre scris a polemistului Camil Petrescu. În plină campanie gazetărească, intercalat episodul cu doamna T. la expoziție, din care cresc în ramificații nesfîrșite, spontane, alte amintiri ale iubirii exasperat senzuale a celor doi și, totodată, fețele femeii văzute acum de departe. Iarăși necazurile lui Nae Gheorghidiu, un alt subsol al autorului care își amintește o întîlnire cu Ladima și dă amănunte asupra redacției *Veacului*. Fred n-o văzuse și nici un detaliu nu poate rămîne neînregistrat. Articolul *Proasta circulație*, apărut sub semnătura autorului, e împrumutat în roman lui Ladima și anexat în subsol. O discuție la Cameră, susținută de discursul

reprodus în josul paginilor — mostră de oratorie abilă, parşivă.

Bruscă revenire în subsol. Emilia, mereu precupeaţă, se ceartă cu croitoreasa. Jurnalul se scrie parcă în mers: „Nici nu ia notă măcar că m-am sculat să mă îmbrac / . . . / Ba nu, acum mi se adresează de-a dreptul". Înregistrează automat, mecanic, gesturi şi vorbe: „Sînt îndepărtat ca un astru". O vagă provocare a simţurilor de trupul femeii furioase acoperit cu mătase şi alte scrisori, adnotate generos de Emilia, silită să-şi rememoreze ea însăşi trecutul. Dar la ea totul se petrece inconştient şi nu lasă urme. O scrisoare şi cîteva pagini despre modă între Ladima şi Fred. Conversaţia, *atunci* neterminată, e continuată de Fred singur, *acum*.

Pomenit revelionul din 1928, amintirea se declanşează din nou: „Aş vrea să nu mai recad în mine însumi, dar biletul acesta singur stîrneşte în mine o goană de forme şi lumini. Încerc să rezist şi n-am punct de sprijin". De aici, altă amintire, a revelionului cu doi ani în urmă care-i găsea certaţi. Întîlnirea lor pe stradă e asemănătoare, în atmosfera ei şăgalnic somnambulică, reţinută brutal, cu cea a Elei cu Ştefan. Alte detalii ale unei iubiri neobişnuite, curmate brusc prin voinţa bărbatului. Nu şi motivat în ordinea firească a lucrurilor. E ca şi cum personajul e conştient că joacă rolul impus de autor şi nu izbuteşte să se lămurească definitiv asupra textului. „De doi ani viaţa mea e un şir de contraziceri stupide, de hotărîri mari şi gesturi curajoase, alternate cu acţiuni gratuite şi greşeli mici, infame, de o inconştienţă care mă îngheaţă pe mine însumi şi anulează totul".

Alte dialoguri cu Emilia despre culisele teatrului, alte scrisori, alte întîmplări, fie relatate de Emilia, fie de Fred. Zborurile acestuia cu avionul, testamentul în favoarea doamnei T. Eşecul şi o lungă revenire atentă, creatoare asupra doamnei T. şi „să ne întoarcem . . ." Scrisori comentarii, amintiri, completările Emiliei, Emilia de acum etc. într-un amalgam nebun. O altă poezie în subsol şi o discuţie despre poezie între Ladima şi Camil Petrescu. Aflăm preferinţe: Poe, Baudelaire, Huysmans.

Un elogiu al nuanţei, asupra căruia vom reveni, şi o incursiune în biografia doamnei T. Apoi, „Cam în vremea asta am cunoscut-o eu". Pe multe pagini, în fine, povestea de iubire, anunţată cu 300 de pagini înainte şi acoperită mereu în mister. Iarăşi un răgaz în care Emilia povesteşte, plictisită, suferinţele

lui Ladima. Alte scrisori și o paranteză despre iubire, pudoare, conversație, preferință, mister. Alte două poezii în subsol, și ultimele scrisori. Sinuciderea lui Ladima și hotărîrea, împlinită, a lui Fred de a-i salva scrisorile de alți ochi profanatori. „Strînge foile dintre cutele cearșafului. Sub zodia acestor dungi, adîncituri și plenitudini, a stat întîmplarea acestei după-amieze de august, în întregime".

Primul epilog al lui Fred Vasilescu, e o cercetare de cavaler și detectiv care încearcă să afle adevărul despre moartea poetului. Datele sînt multe, dar lumina rămîne aburită și întrebările fără răspunsuri. Două articole, *Soarele care moare*, conferință a unui savant din Cambridge pe tema ființei „greu cenzurată de moarte" eșuînd în finalul demonstrației în zădărnicie: „Dar atunci la atîta se reduce viața? A cădea aproape din greșeală într-un univers care n-a fost făcut pentru viață și care, după toate aparențele, îi e complet indiferent sau chiar hotărît ostil. A rămînea cramponați pe un fragment de fir de nisip pînă ce frigul morții ne va fi nimicit..."

Epilogul al doilea, al autorului, consemnează accidentul-sinucidere al lui Fred, cel convertit la bucuria scrisului și stabilește o ultimă și tîrzie legătură a celor doi amanți prin caietele dăruite doamnei T.

Ultima frază, cam seacă, e un motto tîrziu, explicativ fără să explice nimic: „Dealtfel, cînd e un acord aproape unanim asupra relativității spațiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut. Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, așa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului".

Din această construcție labirintică, voit haotică și contradictorie, în care timpurile se încaieră și spațiile se dilată și se contractă amețitor, preamărind atotputernicia nuanței și necesitatea tainei, se desprind cîteva „coloane". Iată-le:

Labirintul. Neputința de a cuprinde toate datele care îi intersectează la un moment dat existența nu conduce personajul camilpetrescian la disperare ori la greață existențială. Dimpotrivă, înregistrează totul cu uimire și chiar cu orgoliul de a-și fi descoperit limitele. Este mîndria celui care vede, știe, înțelege și încearcă metodic să-și depășească destinul. Nu va reuși s-o facă, dar rămîne nebănuita plăcere a explorării.

Existențele sînt impenetrabile, curg alături, se ating involuntar și inconștient: „Atît de multe fapte care sînt totuși în clipa noastră nu le putem bănui în viață la doi pași de noi". Fapte simultane își revelează simultaneitatea doar în memorie, în re-facerea lor, într-un timp dilatat al retrospecției. Insul își gîndește existența, și-o perfecționează cu detalii culese ulterior și se contemplă, se gîndește pe sine gîndind. De aici nemaiîntîlnita suprapunere de planuri narative. Rememorările fac popasuri de îndelungă savoare, cutreierînd cu privirea trupul femeii de alături. Experiența de-acum, ochiul își verifică periodic capacitatea de a reveni în prezent. O întrebare care ar trebui urmată de un răspuns nervos, imediat, e suspendată și multe rînduri de delicii plastice le separă. Povestirea nu e întreruptă ci întretăiată de efortul de a urca un povîrniș, cel al trecutului. Apoi nevoia de a disimula impune ea însăși aceste ocoluri: „Sînt nerăbdător ... dar nu trebuie să mă trădez, deci ocolind, mai fac gesturi gratuite". În toată această după-amiază, Fred *nu vorbește*. Limbajul s-a refugiat în interior, se transformă în gînd și în scris. Ceea ce se rostește în afară nu mai e comunicare. Emilia *vorbește* dar o face „fără frunte" și cuvîntul își pierde sensul comunicării. Relația dintre cei doi e imposibilă. Frazele scurte, convenționale, ale personajului masculin au rostul de a stimula *informația.* Emilia dezvăluie mecanic, ca un robot, ceea ce a înmagazinat inconștient, fără a fi implicată sufletește. Comunicarea e posibilă numai în interior și materializată în scris. Destăinuirea nu mai e acum transfer de la o ființă la alta și nu-și pierde întunecata durere: „Se deșteaptă în mine, chemată de asta, cum se cheamă stafiile, viața mea proprie, pe care o comprim greu, îndurerat". E o activitate de intimitate strictă. Nu se confesează ci se limpezește comprimat înăuntru. Limpezirea e însă abstractă, străină deși intenția „crește în mine o durere mărăcinoasă și sînt actor într-un teatru care, ca teatrul în teatru din Hamlet, corespunde unei drame adevărate".

Imaginea labirintică a vieții nu anulează, silind la remanieri, numai în existența trecută ci poate fi descoperită și în prezent. Fred constată stînjenit că în vreme ce, gol, într-un pat străin, scormonește destinul altuia refăcîndu-și propriul trecut, alături, în odaia vecină, e „o viață de familie cotidiană" care-l ignoră deliberat. Așa cum nimeni din orașul toropit

nu bănuiește nimic din ceea ce se petrece aici. Doar cei din aceeași serie, dată de autorul însuși într-un subsol (Fred, Ladima, Ștefan) ar putea reface din nuanțele aceleași, atmosfera care-l înconjoară pe unul dintre ei. Nuanța devine punctul de reper, cuceritor și liniștitor al labirintului. Marele drum încîlcit al destinului rămîne o necunoscută, rămîne șansa și orgoliul de a fixa detaliul semnificativ: „Și ceea ce mă impresiona cu deosebire nu erau analogiile de situație și potrivirile de caracter, oarecum prea tari, prea reliefate, care nu-mi spuneau mare lucru, cît un anumit soi de corespondențe în sensibilitate, care mă înfiorau cînd le descopeream /. . ./ Pe nesimțite autorul preia ștafeta și continuă ideea lui Fred: „La fel te cîștigă prin pătrunderea lui nu autorul care prezintă în carte cazuri și caractere groase, cam unanim cunoscute, ci anumite nuanțe considerate aproape secrete, care sînt însă cu atît mai revelatoare, căci garantează ele singure și pentru adevărurile generale de suprafață. Uimirea cea mare, înspăimîntătoare uneori, e să descoperi cît de total seamănă între ei oamenii prin ce au mai subtil și mai secret, cînd se cred așa de diferiți ca aspect".

Ficțiunea. Altă „coloană" din cele cîteva care motivează deplin derutanta libertate compozițională a romanului.

Obsedat de autenticitate, prozatorul știe că „adevărul nu se spune, iar dacă provoci o minciună, se falsifică una dintr-alta tot ce urmează, ca un calcul în care s-a greșit la început o cifră". O soluție, artificială, evident, ar fi aceea de a fura adevărul. Doamna T. are oroare de exhibiționism, literatura i se pare prefăcută, scrie cîteva scrisori pe care autorul le publică brutal, trecînd peste împotrivirea autoarei. Artificiu de roman de aventuri, menit să convingă de realitatea celor relatate. „Dosar de existență" lămuritor pentru cititor de vreme ce „lămuririle sînt de obicei zadarnice".

Totul e pură ficțiune, dar nici o coincidență nu e întîmplătoare. Iar personajele, *fictive*, sînt secondate de autor cu felurite trimiteri de document care alimentează deruta. E sau nu ficțiune? Camil Petrescu își îngăduie și un dialog direct cu cititorul, ca un cronicar modern ce se află. Pune la îndemînă și alte acte din *dosar*, pentru cei ce au timp liber și vor să studieze și ramificațiile cazului adus în instanță. Sîntem trimiși la *Ultima noapte* ca la o altă realitate, dar ne atrage

atenția din nou că „totul e ficțiune". Însă „nu există decît ceea ce e înregistrat". Și iată cheia. Romanul e o ficțiune dar e în același timp înregistrarea unei experiențe și deci există. Scrisul îi conferă realitate. Așa încît, scrisul și existența se confundă. Articole reale din publicațiile vremii, poezii, note, trimiteri, explicații, adevărate sau imaginate, conlucrează la cea mai autentică realitate: *ficțiunea*. Are prima calitate a realității, *îndoiala, nesiguranța, relativitatea* și cea mai arzătoare aspirație: *certitudinea*.

Finalul, epilogul scriitorului, nu închide povestea, așa cum nici viața reală nu poate fi închisă. Accident sau sinucidere? Ambele sfîrșituri sînt posibile, dar Camil Petrescu preferă taina. Mărturisește, ca și Caragiale în *Două loturi*, că nu știe ce s-a întîmplat cu adevărat. De aceea, chiar murind, Fred Vasilescu (și Ladima în felul său) sînt mai vii decît Ștefan Gheorghidiu. Deposedarea voită de trecut e egală cu neantizarea. Ștefan Gheorghidiu dispare, ca o problemă rezolvată. Semnele de întrebare care rămîn fără răspuns îi fac pe ceilalți doi *vii*.

Jocul amețitor al ficțiunii cu pretenții de realitate se realizează de la o imaginară masă de comandă, care amestecă locuri, timpuri, oameni, principii, forme, culori într-un *colaj* de un interes excepțional. Nu e tehnica tricotajului pe care romancierul o detesta, dar nici, aparent, aceea a unei construcții clasice, alcătuită din blocuri solide, ordonate. E o construcție fantezistă, barocă în care nivelele se pot așeza în ordine inversă, în care se poate reveni pentru o coloană uitată. Fantezistă nu înseamnă întîmplătoare, haotică. Înseamnă numai liberă, degajată, spumoasă și convingătoare fiindcă imită în cele mai nebănuite nuanțe dezordinea fatal rigidă a vieții înseși.

Memoria. Nimic proustian la Camil Petrescu cu toată admirația nereținută pentru scriitorul francez. Prin gratuitatea, leneșă, plăcută a amintirii de dragul amintirii mai degrabă Creangă ori Sadoveanu ar putea fi proustieni. Nu sînt nici ei, firește. La Proust, căutarea timpului pierdut e o călătorie de plăcere, acceptată cu elegantă bunăvoință și cu o totală părăsire de sine. Camil Petrescu transformă memoria, rememorarea trecutului, în necesitate acută. Timpul nu e pierdut ci *confuz* și „apa gîndurilor" atrage inexorabil pe cel care vrea

să dobîndească dreptul de a exista. Marcel Proust reînvie trecutul pentru a-i gusta încă o dată savorile uitate. Camil Petrescu dimpotrivă, caută certitudini. Trecutul e un strigoi inform care se conturează prin suprapunerea spațială, în laboratorul romanului, a mai multor perspective. E încercarea neomenească în luciditatea ei aspră, de a trece de la *a ști* la *a cunoaște*. „E ceva care răspunde din mine. Propria mea viață, și toate întîmplările pe care le știu trecute se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui". Să dai chip strigoiului *știut* pentru a-l preface în *cunoscut* e ambiția deloc proustiană a eroilor lui Camil Petrescu. Rememorarea e aici *remaniere* nu *retrăire*: „L-am întîlnit iar, dar fără să știu nimic din ceea ce știu azi". Acum e posibilă refacerea orei adevărate printr-o nouă cunoaștere de sine, obligatorie, datorie gravă: „Trebuie să merg spre destinul gîndurilor mele".

Scrisul. Scrisul ușurează remanierea. „Povestind în scris, retrăiești din nou aceleași întîmplări și bucurii, întocmai, dar parcă le simți *altfel, apar acum luminate de alt înțeles* (s.n.) care le face și mai vii, pentru că știi și ce s-a întîmplat în urmă". Totodată gîndirea se materializează infinit mai nuanțat: „E foarte ciudat cît mă ajută scrisul să gîndesc. Spun lămurit: să gîndesc. Pînă aștern o frază pe hîrtie, alta se formează, de la sine, în minte, adîncind-o pe cea dintîi". E aici unica bucurie veritabilă, aceea a minții. Plăcerea scrisului, pe care și-o mărturisește mai sus Fred Vasilescu, atenuează suferințele prea stridente, confesiunea interioară fixată în scris are semnificația unei evadări: „O durere povestită e o durere, nu diminuată, dar armonioasă".

Și acum cele două edificii romanești față în față.

Tehnica e „oarecum aceeași" doar prin relatarea la persoana I. Punct comun extrem de fragil și neconvingător. Cum am deosebi jurnalul de călătorie, scrisoarea, romanul-mărturisire, autobiografia? Chiar și în acest punct comun diferențele sînt categorice. *Ultima noapte* — propune o perspectivă unică, o creștere în suprafață a privirii. Autenticitatea, scrisul onest la persoana I, dau o imagine trunchiată, fragmentară. Filozoful, cel care gîndește existența, deci demiurgul, alege vremelnic condiția de om, face două experiențe fundamentale menite să-i desăvîrșească noua ipostază. Iubește, este frămîntat de gelozie, luptă pe front în prima linie, mereu conștiincios, atent,

înconjurîndu-se cu fantome întruchipîndu-i pe ceilalţi. Totul este *dat* de o minte unică, uşor dezgustată de rezultatele experimentelor sale, refugiindu-se periodic în studiul abstract asupra lui Kant, alt creator de lume. Acţiunea toată se petrece pe front, într-o curgere cronologică, de autobiografie; un fel de bildungsroman neterminat, lucrat din propria voinţă de personaj asupra sa în mers. O singură rupere a timpului prezent într-o poveste de dragoste destul de abstractă, de rece. Ştefan Gheorghidiu ne relatează acţiunea sa de inteligent, abil, rafinat îndrăgostit asupra obiectului Ela. Vina eşecului acestei poveşti sîntem siliţi s-o aruncăm toată asupra ei. Ela, obiect, nu are şansa de a-şi expune varianta proprie. Nu vom afla niciodată cît de competent a fost subiectul în întreţinerea acestei relaţii. De aceea mult mai autentică e povestea războiului, cînd subiectul îşi este obiect într-o relaţie complexă, umilitoare, definitivă a tuturor cu moartea. Cele două istorii, a iubirii şi a războiului, se întretaie, se completează, se suprapun. Nici una nu e de prisos. Două experienţe într-un plan bidimensionat pe care ni le transmite o conştiinţă ce se crede infailibilă, fără a fi decît exactă în interpretarea reacţiilor sale. Şi cum împrejurările sînt variate, reacţiile diferenţiate, această perspectivă unică asupra lor face din *Ultima noapte* un roman tradiţional, plan. Ştefan Gheorghidiu este atît de *prezent*, mereu cu sine, pretutindeni, încît înlocuieşte scriitorul ubicuu clasic. Limitarea la propria persoană, menţinerea celorlalţi în ceaţă, este suplinită prin diversitatea plurală a experienţelor eului.

Finalul este de *Luceafăr*, argumentînd afirmaţia făcută mai sus că Ştefan Gheorghidiu este un demiurg deghizat temporar în muritor. Ela a fost o eroare, o altă Cătălină, iubind omeneşte o fiinţă superioară şi obosind curînd în respectarea normelor impuse de o dragoste unică, totală, absolută. Dispreţuitor, personajul renunţă la convertirea ei în femeie-ideal, şi cu generozitate indiferentă îi dăruieşte trecutul, amintirile unei promisiuni pe măsura căreia n-a ştiut să fie.

Mai omenească haotica întretăiere spaţială a *Patului lui Procust*. Personajele, deşi firi deosebite, rămîn oameni prin îndoielile lor nesfîrşite, prin frîngerile interioare, prin căderi. Cuplul Fred Vasilescu—Doamna T. este unul egal, ambii sînt fiinţe excepţionale, rafinate, orgolioase, fiecare are şansa de a-şi spune cuvîntul, de a transforma în limbaj, în *scris*, o existenţă. Sînt oameni care gîndesc în nuanţe afective, sen-

zuale. Fiecare se autocaracterizează lucid, atent, dar este supus deopotrivă interpretărilor celorlalți, ei înșiși la rîndul lor priviți, definiți, cercetați, interogați în adîncurile lor. Rezultatul final e o construcție tridimensională, spațială, autentică. Impresia de real e aici uimitoare. Camil Petrescu pune în joc toate artificiile pentru a realiza artificiul suprem: adevărata literatură, cea care se confundă cu realitatea, îi ia locul, o reprezintă. Scrisori, note, poezii, articole sociale, economice, științifice, trimiteri la date din existența autorului, trimiteri la celălalt roman, comentariile neutre ale Emiliei, amintirile provocate dureros la Fred Vasilescu, întîmplări impersonale populînd cu alți oameni trecutul, remanieri și refaceri, timpuri sfîșiate, hărțuite, teorii generale, nuanțe infinitezimale ale sufletului ori ale trupului, toate adunate sîrguincios într-un dosar, acte legalizate, documente autentice, toate clocotind de viață, de îndoială și neliniștită aplecare asupra nebănuitelor căi ale omului. Și, deasupra, derutantă, o banderolă amintindu-ne brutal ceea ce *Patul lui Procust* reușise să ne facă să uităm: *totul e ficțiune.*

*
* *

Coexistențe impenetrabile. Aplecarea spre genul scurt părea caracteristică nouă, românilor, într-o vreme cînd aiurea se redactau marile romane. Faptul, explicabil după Ralea prin structura baladescă a neamului nostru, fără deschideri epopeice, este pus de Liviu Rebreanu pe seama „țărănismului", (orașul e o excrescență străină pe trupul țării, încă nu e românesc) de acord cu Camil Petrescu pentru care citadinizarea este o condiție *sine qua non* a creației romanești. Vocația scriitorului român pentru nuvelă, schiță și povestire își poate găsi motivația în geniul narativ al marilor cronicari. Însă anul 1900 anunță ascensiunea rapidă a romanului și eclipsa genului scurt. „Caragialienii" (Bassarabescu, Pătrășcanu, Brăescu, Gîrleanu, Brătescu-Voinești) sînt ultimii nuveliști de profesie. De aici înainte se disting trei categorii de creatori de nuvelă: romancierii care se antrenează pentru romane (Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu), romancierii care excelează incontestabil în nuvelă (Gib Mihăescu, Anton Holban, Mircea Eliade) și nuveliștii de profesie (accidental, Sahia și Pavel Dan, o excepție — Urmuz). Se mai adaugă mace-

donskienii Maniu, Minulescu, Vinea, Emil Botta și poeticii Petică, Anghel, Bacovia.

Multele și, adesea, arbitrarele clasificări și ierarhizări ale nuveliștilor par să argumenteze ideea lui Liviu Rebreanu din *Centenarul nuvelei românești* (*Amalgam*, Dacia, 1976): evoluția nuvelei românești nu închipuie un *urcuș* ci o *orizontală*. De la *Alexandru Lăpușneanu* la *Urcan Bătrînul*, o înșiruire de „realizări rotunde, întregi, originale", esteticește vorbind, de aceeași talie.

Dacă ne referim însă la nuvelele lui Camil Petrescu, acestea numai cu multă îngăduință se pot menține în această orizontală. Un fel de paranteze tîrzii la romane și la teatru, nuvelele nu au nici o motivare în evoluția scriitorului. Vîrstele artistului în concepție camilpetresciană vizează poezia, romanul, teatrul, filozofia, nu și nuvela. Adunarea acestor pagini într-un volum tîrziu are semnificații mai curînd administrativ-economice decît artistice.

Fără a fi niște catastrofe, nuvelele nu egalează reverberațiile de cristal pur ale poeziei, tensiunea halucinată a teatrului, perfecta angrenare a edificiilor romanești ori claritatea orgolioasă, abstractă a sistemului filozofic. Astfel:

Cei care plătesc cu viața. Pe fundalul surdinizat al ideii că „un perete nevăzut, dar de nepătruns, desparte pe oameni, chiar cînd simt unul altuia prezența întregii ființe" (*Nuvele*, E.S.P.L.A., 1956) sînt făcute să coincidă într-o simbolistică facilă trei drame. Prima, „flacăra de patimă, sînge și nebunie, a unei familii dezlănțuite în descompunerea lor", e a literaturii. Spectacolul cu *Frații Karamazov* în sala de bombonieră în alb și roșu a teatrului reușește un fluid intens, cathartic, între interpreți și spectatori. Ladima, „palicar famelic" și aici, descoperă cutremurat drama personală a prietenului Dorcea, actor cu cap de zeu negricios, care-și vede cariera năruită de surzenia tot mai accentuată. Cronicarul-poet, hipersensibil și cu o emotivitate dezordonată, asistă lucid și filozof la confesiunea disperată a prietenului său: „Își spuse cu melancolie că existența în lume este compartimentată" și „Această coexistență impenetrabilă i se părea unul dintre modurile cele mai tulburătoare ale vieții împreună, omenești". Fiecare are ora și locul lui, nici o lămurire nu e posibilă decît cu totul

întîmplător. Ceilalţi rămîn mereu nişte abstracţiuni. Singurătatea omului e funciarmente incurabilă.

Dar sîntem în 13 decembrie 1918, ne-o anunţă prea devreme şi neinspirat autorul. Aşteptăm, fireşte, pronunţarea celei de-a treia dramă, aceea a muncitorilor grevişti, ucişi în timpul demonstraţiei. Faptele se precipită paralel şi tot Ladima le este spectator meditativ: „Încă o dată, ca în toate împrejurările hotărîtoare, prezenţa morţii provocase o alegere şi Ladima avu sentimentul unei frăţietăţi de dincolo de lucruri, ştiu că oamenii aceia nevoiaş îmbrăcaţi erau semenii celor mai buni dintotdeauna". Persoana a treia deformează personajele, le schematizează. Nuvela are un iz agitatoric, recurgînd la coincidenţe încărcate, la simboluri stridente, la detalii stîngaci aglomerate, chiar dacă fiecare în parte mai aminteşte ochiul atent, subtil al romancierului.

Mănuşile. Aceeaşi schematizare de fabulă moralizatoare. Începutul propune direct un cadru improvizat: „În faţa intrării luxoase şi prelungite cu oglinzi a unui cinematograf din centru, se întîlniră doi foşti colegi de şcoală, fiecare dintre ei manifestînd o bucurie bruscă, dar din pricina asta surprinzătoare pentru amîndoi". Personajele sînt caricaturi, tipuri opuse. Unul elegant, impecabil îmbrăcat, autoritar, cu „un nod de cravată prins ca un miez de trandafir" (imaginea se repetă stereotip şi hilar, fără a reuşi să fie şi ironică). Celălalt slab, mizer, netuns, în haine prea largi pe un trup ros de foame şi de boală. Primul aşteaptă un răspuns de la Prezidenţia Consiliului de Miniştri, al doilea caută cu ghetele muiate de zloată cîţiva lei pentru o masă caldă. Cel elegant îi fixează o întîlnire la cină, la un local de lux. De aici lucrurile se amestecă şi delimitarea e în pericol să se şteargă. Bogatul simte, vanitos, dorinţa de a face cunoscută prietenia lui îngăduitoare pentru un artist. Poetul atras de eleganţă, priveşte lacom frumoasele femei nepăsătoare şi elegant-misterioase, cu „o senzaţie de uşurare sufletească". Nervii lui subţiaţi nu mai găsesc nici un strop de revoltă şi se abandonează fără voinţă în ideea neaşteptatei surprize pe care i-a adus-o această seară. Dilema exagerată enorm a manierelor de respectat la intrarea în local aminteşte vag de prăpăstiosul Fred Vasilescu prin dilatarea ameţitoare a unui lucru neînsemnat, dar şi de stîngăcia lui Ladima „în lume". Aspirant la mondenitate, cu „o

mîndrie gingașă" are fragilitatea interioară a „oamenilor de prisos" ai nuvelelor rusești, dar și poezia prăfuită, searbădă a inadaptaților din literatura noastră. Intervențiile ironice ale autorului nu salvează de la inconsistență nici personajele nici nuvela. „O foarte grea problemă, recunoașteți, pentru un intelectual subțire". „Toate acestea le descriem însă noi așa, căci amicul nostru nu avu timp să le vadă în amănunte". „E locul să spunem noi, care cunoaștem obiceiurile de acolo, că abia acum făcu ceea ce nu trebuia să facă".

Un patetism cam strident e pus pe seama lui Ladima caracterizat ca un „chinuit deopotrivă de himerele lui interioare ca și de arsura de neacceptat a vieții într-o societate burgheză". Iluminism ridicol, sămănătorism sforăitor: „Menirea scriitorului este să sporească prin scrisul lui conștiința în lume... Aci e puterea lui... sporind lumina în lume, el izgonește răul, căruia nu-i priește decît întunericul!" sau: „Scriitorul este o lampă aprinsă care luminează bolțile întunecate unde se plăsmuiesc loviturile nedrepte, ascunzișurile unde foiesc guzganii răului, dedesubturile umede unde colcăie gîngăniile lacome. Asta e puterea lămpii, și numai prin actul luminii". Un revoltat în genunchi, poetul-proletar nu-și dorește schimbarea lumii ci un locșor la ospățul celor aleși. Bogatul, mereu fără antene, îngăduitor cu boema, cam exagerată a prietenului, îi cere puțin idealism, o completare roză și benevolă a festinului.

Finalul înscrie nuvela, prin schemă nu prin valoare — în același perimetru al existențelor cenușii, abulice, meschine: „rămase îndelung tăcut; iar izvorul călduț al lacrimilor porni acum împăcat, ca o problemă dezlegată, liniștit".

Moartea pescărușului. Ladima, „așa cum îl știm de obicei", este invitat de un oarecare boier Dinu, iubitor de poezie, într-o veritabilă „împărăție a apelor" debutînd în cea mai corectă imitație de înșelătoare atmosferă sadoveniană. Raiul pe pămînt, minunile firii, flori, umbră și apă răcoritoare: „Apele grele în măreția lor mîloasă puneau un galben argilos în priveliștea care venea parcă fără început de la capătul lumii și se pierdea departe, fără să aibă sfîrșit, prelungind lumea ca o cale tăiată în Univers. Își ridica ochii și o privea desfășurat treptat ca s-o vadă în toată întinderea, căci prea era mare, simțind-o totuși una, ea în ea, și unică". Descrierea

peisajului se urmează una după alta într-o aglomerație de forme și culori extrem de rară în romane. După această introducere calmă, tihnită de total abandon al ființei în măreția ocrotitoare a naturii intrăm într-o poveste romantică, duios-sfîșietoare. Ladima, mereu prăpăstios, „cu imaginația lui de o intensitate nepămîntească" cade în vraja stranie a unei fotografii de pe o piatră funerară, aceea a soției moarte a gazdei: „Fu întreg tulburat și cuprins de o dragoste nespusă, retroactivă, pentru această femeie îndurerată în voluptate".

Tot în tacîm sadovenian, Camil Petrescu face demonstrații de gurmet, apoi de astronom visător, se extaziază de albul înnebunitor ce-l înconjoară, colindă o grădină de bogăția și rafinamentul celei a lui Dimitrie Anghel și ascultă lecțiile rousseau-iste ale boierului îndrăgostit de flori: „Trebuie să știi să trăiești în singurătate.... Să privești viața cu înțelepciune... Nu-i bucurie mai mare decît să uiți de lume..."

Un alt ocol, accentuînd nisipurile mișcătoare ale sensibilității poetului, ne poartă în „imperiul bălții" apoi la mare, spre care se îndreaptă emoționat ca spre o iubită. Tot acum Ladima află într-o variantă vulgară, cu tîlcuri scăzute de mahala, povestea morții femeii din fotografie. Dezgustat, se întoarce în sine: „Imaginația lui, care crea lumea din nou, dădea femeii din cele trei fotografii o conștiință atît de amănunțită și pasiuni atît de intense, că simți că nu putea să fie nici înțeleasă, nici fericită" (Nu e oare aici și o neștiută intenție de autoportret?).

Finalul adîncește povestirea mai grav într-un romantism simbolic, de sensibilitate utopic-prăpăstioasă. Neglijent, nepăsător, opac, boier Dinu vînează un pescăruș alb care vine întins spre ei disprețuind neliniștea isterizată a poetului: „Domnule Dănoiu, dacă ești în stare să sfărîmi cu gloanțe pescărușul ăsta care vine spre noi, nu mai e pic de frumusețe în lume!... Nu voi mai citi niciodată o carte de poezie omenească". Transferul pe care-l operează mintea înfierbîntată de iluzii a lui Ladima de la pescăruș la femeia ucisă e previzibil și de săraci resurse expresive.

Turnul de fildeș. O variantă în proză a unui episod din *Jocul ielelor*. Gelu Ruscanu atacă violent în revista sa pe Sinești, reprezentant al „unui cadavru intrat în descompunere" — societatea burgheză. Soția acestuia i-a fost amantă. Irena

Romanesco, mătuşa ziaristului, încearcă presiuni sentimentale asupra nepotului în favoarea prietenului Sineşti. Amănunte menite să agraveze pentru noi drama, dar rămînînd simple obstacole neglijabile pentru intransigentul Gelu Ruscanu.

Mai interesant, deşi îngroşat, cuplul Irena—Paul Romanesco. Fata bogată, voluntară, urîtă reuşeşte să-l creeze pe „marele" pictor Paul Romanesco dintr-un frumos fecior în casă şi să se supună apoi propriei creaţii. Pictorul, pictînd invariabil siluete elegante de femei în tonuri violet, se gîndeşte pe sine distins şi elegiac, dichisindu-şi cu insistenţă moale portretul, ca într-o comică fiziologie a veacului trecut.

Argumentele pomenind solemn de datoriile de mare familie, de lume bună, de maniere şi bon-ton, se frîng în faţa tînărului gazetar care le descoperise, simple paravane ale unor taine murdare. Alături de această dramă înecată graţios în cupe de şampanie, cu toată virulenţa criticii sociale provocată de acelaşi Gelu Ruscanu, se înscrie o alta. Cîţiva tineri pictori săraci dar de autentic talent speră sprijinul dezinteresat al maestrului Romanesco în încercarea de a obţine comanda unui tablou din cele şapte comandate de un minister. Evident, şansele lor sînt nule. Irena, grijulie în conservarea privirii netulburate a artistului din turnul său de fildeş, aranjase discret ca întreaga comandă să-i revină soţului. „Euforia de păun involt" a lui Romanesco se alătură îngîmfării suficiente şi parşive a lui Sineşti devenit ministru de justiţie; Maria Sineşti suferă înjunghiată de nepăsarea fostului amant, Irena se zbate ca o pasăre de pradă să aranjeze lucrurile, Gelu Ruscanu se simte „într-un pieptar de foc", atacă necruţător dar inutil. Iar în stradă artiştii deznădăjduiţi se gîndesc cu groază la ziua de mîine şi înţeleg vag că trebuie găsită o altă cale de a face dreptate.

Schematică şi moralizatoare, nuvela reuşeşte în jumătăţi de pagină, în cîteva portrete dar nu în ansamblu.

Un episod... Iarăşi prea delimitată opoziţie alb-negru. Un corect inspector la C.F.R., îndrăgostit de muzică, mulţumit de singurătatea lui domoală, e surprins de evenimentele din august 1944 undeva pe o şosea, destul de departe de Bucureştiul bombardat şi speră să găsească un binevoitor cu automobil. După o aşteptare lungă şi din ce în ce mai scîrbită apare într-un Mercedes cu şofer în tunică vişinie un fost coleg de

liceu şi de politehnică, mare om de afaceri şi mîna dreaptă a lui Nae Gheorghidiu în partid. Drumul spre Bucureşti e un prilej de incursiune în biografia cam suspectă a celui bogat, dar şi de serioase nelinişti provocate de nesiguranţa evenimentelor zilei.

Din aceeaşi intenţie cam stîngace de antiteză vizităm casa luxoasă a omului de afaceri şi apoi printre ruinele capitalei ajungem în garsoniera modestă a inspectorului care îşi descoperă îngheţat de durere discoteca sfărîmată. Caută un restaurant unde „masa fu într-adevăr excelentă" şi Camil Petrescu nu pierde prilejul de a se dovedi încă o dată gurmet. Discuţia se leagănă între vanitatea bogatului incapabil să întrevadă cît de mult îi va influenţa situaţia ceea ce se întîmplă în ţară, şi nesiguranţa onestă a celuilalt. Spre final se petrece o răsturnare şi inspectorul îşi ia angajamente patetice: „Voi ajuta să se construiască din nou. Orice edificiu construit... orice pod... orice tunel şi cale nouă, de orice soi, sînt o sporire a patrimoniului naţional". Cenuşiul personajului e colorat brusc, nemotivat total, rămînînd convenţional şi chiar ridicol: „Din dezgust pentru acest exemplar al burgheziei îşi făgădui lui însuşi că niciodată nu se va găsi alături de asemenea oameni împotriva muncitorimii orice s-ar întîmpla".

Contesa bolnavă. Nuvelă neterminată, scrisă la Timişoara, poate în 1922, este publicată în volumul de *Documente literare* scos de Alexandru Bojin. E, într-un fel, o excepţie. Ocolind schemele preconcepute, alipite artificial firului epic, reuşeşte să exale parfumul discret-preţios, al misterelor sentimentale languros frecventate de un Mateiu Caragiale ori de un Villiers de L'Isle-Adam. Începe printr-un tabiet. Gazetarul îşi îngăduie cu plăcută regularitate două ceasuri în fiecare după amiază la baroneasa R., refugiată în Timişoara, cea mai frumoasă femeie din oraş, enigmatică şi senzuală. Fotoliul scăzut, şvarţul în ceşti de porţelan, conversaţia într-o franţuzească molatecă, vag-insinuantă alcătuiesc cumintea fericire a după-amiezelor. Dar anul „de bucurie egală" se răstoarnă ca-ntr-o oglindă întoarsă prin simpla mărturisire a unguroaicei că a fost în Bucureşti. E iarăşi *altă oră*, un detaliu obligă la remanierea trecutului. Întîmplarea este povestită într-un ton de suav detectivism, pe deasupra lucrurilor, nelimpezind în fond taina: „Faptul că eram la un pas de taina unui deceniu de nedumeriri şi tristeţi (?) mă aruncase în plină dramă ca şi

cînd m-ar fi îmbrîncit pe mine, musafir în teatrul din culise, vreun regizor zăpăcit de-a dreptul în scenă, între cei care jucau intens drama". Totul e simplu, chiar banal, în fond: un amic se sinucisese iubind-o nebuneşte pe străina frumoasă ce colinda străzile Bucureştiului. Confesor sensibil, înregistrase întîmplarea cu atîta intensitate încît recunoaşte în amfitrioana după-amiezelor sale calme pe femeia care, crud, se jucase cu sufletul prietenului mort prin blestemul iubirii. Conversaţia învăluită, cu fraze gîtuite, cu fluturări de amintiri se transformă în interogatoriu deghizat: „Eu sînt spectatorul liniştit din sală, ea e actorul chinuit de rol". Cu o tăcere definitiv confesivă se frînge „ca o ramură cuprinsă de foc", „experienţa frumuseţii, a durerii şi a voluptăţii" îngreuindu-i ochii mari, negri. Ceea ce a fost pentru ea o experienţă, un capriciu de femeie ce se ştie adorată, pentru el a însemnat descoperirea unei „noi minuni a lumii". „Îl durea sufletul de atîta voluptate".

Deşi rămasă neterminată, nuvela e un germene pentru dramele sentimentale din romane. Încă acoperită de o delicată poezie putem identifica în baroneasa R. femeia excepţională, regina populară, care se dă din generozitate cum doamna T., se dăruia lui D. Apoi, frumoasă, dar opacă, e şi femeia nedemnă de o neomenească iubire, precum Emilia dureros adorată de Ladima. E aici şi iubirea-creaţie conştientă a unui spirit secundat de o sensibilitate exacerbată, şi atracţia spre taină şi spre scormonirea lucidă, cu o curiozitate poliţistă a existenţelor. Poate chiar şi „senzualismul atroce" care urma să formeze tema unui roman nerealizat şi care în primele două romane se va supune cuminte privirii şi limbajului.

Nuvelistica lui Camil Petrescu nu-i îmbogăţeşte proza, avînd mai curînd caracterul unui incident. Paranteze, prelungiri inutile, scheme neacoperite estetic, stîngăcii în crearea de personaje şi conflicte. De reţinut o oarecare poezie, scăzută şi lunatică în *Moartea pescăruşului* şi, mai ales, în *Contesa bolnavă* şi ea întîmplătoare.

*
* *

Călătorind. „Camil Petrescu este un autor reflexiv. De la Barbu Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu nici un scriitor n-a îndrăznit să amestece în naraţiunile şi analizele sale atîtea idei

generale" (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., 1966, vol. II). Cînd, rar, călătorește o face renunțînd deliberat la adevăr care se poate afla în laborator ori bibliotecă, niciodată în peisaj, mai cu seamă în unul străin. „*Atmosfera* e singura realitate sesizabilă cînd ești pe tărîm străin", iar aceasta poate fi surprinsă într-o excursie „scurtă, grăbită și superficială"; ochiul e lăsat să privească ajutat de detalii de o precizie metaforică. Impresiile sînt notate pentru cei de acasă, concesiv, de către un călător obsedat de propria interioritate. Primele rînduri ale jurnalului-reportaj șochează: „Nu-mi plac deloc călătoriile. Sînt superficiale toate și uneori vulgare ca niște vise ratate / . . . / Dealtminteri peisajele exterioare — cele mai frumoase chiar — sînt neapărat mai puțin interesante decît cele interioare, care merg în tine ca în adîncuri fosforescente de mină și de moarte" *(Rapid Constantinopol-Bioram)*. Și continuă improvizînd o sentință demnă de Ștefan Gheorghidiu ori Fred Vasilescu: „Nu există în largul lumii un drum mai plin de emoții, de neprevăzut, de lucruri uimitoare și de zig-zaguri mai năzdrăvane decît sufletul unei femei". Așadar de la bun început natura este acceptată cu îngăduință, nu i se cer lucruri extraordinare, fie că e vorba de un copac ori de o moschee. Camil Petrescu are comportarea supravegheată atent a unui orășean prin structură, nu prin apartenență întîmplătoare consemnată în actul de identitate. *Firescul* e un atribut al străzii, al odăii de lucru, al obiectelor familiare și confortabile. Natura e, dacă nu ostilă, cel puțin opacă, indiferentă. *Orașul* „îi va adăposti la noapte, protector". Nici o tresărire la gîndul sînului naturii materne. Peisajul din afară e un răgaz voit, o ieșire temporară din *firea lucrurilor*, din mediul intelectual, rafinat, de abstracțiuni subtile construite de mintea omenească.

Eventualele șicane pe care ieșirea în natură le poate procura sînt evitate prin superioară autosugestie: „Nu vreau *să am* și *nu voi avea* rău de mare". Iar contemplarea e mereu provocată. Nici o clipă de uitare de sine, de abandon sadovenian, nici chiar de artificiu. „Cu o curiozitate de școlar și colecționar" privește conștiincios, compară, definește. Fără să uite promisiunea ușor ironică de a scrie pentru prietenii din țară, trimite, de cîte ori e posibil, la locuri asemănătoare, propunînd colaje, imagini-robot pentru reconstituirea unei priveliști. Iată: „Pentru cei care au străbătut trecătoarea de la Turnu Severin în sus, se poate cîrpi o imagine a gîtului de apă

care desparte Europa de Asia“ ... Ceea ce face mereu — compune la rece scheme, planşe. El însuşi are nevoie de un plan pe care să-l confrunte cu realitatea pentru a-şi menţine stăpînirea de sine în faţa celor ce i se oferă ochilor şi minţii. De aceea, în Levantul leneş, petrece multe ceasuri citind „cu patimă“ lămuriri preliminare. Astfel înarmat, recepteazā „berechetul de culori şi forme, încălecarea de terase, bogăţia de moschei şi palate uluitoare“, conştient de falsificarea imaginilor prin lentila lecturilor: „Ştiu, amintirea lecturilor mele e o caravană încărcată de miragii, întîmplări şi nume“. Cînd nici o legătură *cerebrală* nu e posibilă, exclamă agasat: „N-am o axă, n-am un schelet pentru fixarea celor ce văd“. Contactul cu peisajul se realizează în două trepte. Prima e cea a reperelor istorice, a recunoaşterilor livreşti, a încadrării teoretice; abundă în detalii concrete, ani, nume, întîmplări, amintiri într-o „neliniştită familiaritate“ dată de o veche şi adîncă imagine abstractă pe care se suprapune cea reală, concretă. A doua este o rarefiere, o desprindere de obiect în impresii traduse metaforic, umanizate şi intelectualizate deopotrivă. Astfel: „Toate nopţile duc în sus la marginile Universului, dincolo de toate stelele mari cît lumile, dar mai mult decît oricare, duce noaptea asta de pe ţărmul mării“. Sau o vag-senzuală descriere a răsăritului pe mare: „Soarele nu răsărise încă şi abia acum se va ivi. Între negrul verzui al tăvii de cratere lichide şi cerul limpede, dar mai mult alburiu, se iveşte un fel de ţîţînă de metal roşu, care creşte grăbit, se rotunjeşte, se ţuguiază iar, molatecă, şi, diformată de jocul optic, creşte vizibil fără nici un soi de raze. Acum e ca un ou de aur roşu, mare cît o amforă turcească, pe care un Columb nevăzut încearcă să-l aşeze în vîrf pe marginea uriaşei tăvi de apă neagră lichidă, dincolo de marginile căreia e golul nefiinţei. În mijloc, singuratec, îşi balansează catargele, odgoanele şi scările vasul nostru, alb şi zăbrelit ca un pod metalic care leagă două nesfîrşituri de apă“. Şi, în fine, chiparoşii, însoţind impresia de moarte definitivă a cimitirelor levantine: „numai chiparoşii, singuratici chiar cînd la un loc formează un soi de pădure, se înalţă închişi în ei ca nişte suflete“.

Taină şi vis, splendoare şi tristeţe, potop de aur rezolvate în expresii repetîndu-se leneş sau neputincios: „neasemănată privelişte“, „uimitoare privelişte“, „privelişte de basm oriental“, „nălucire de legendă“, „răspîntie de lumină“, „desfătare

de lumină“, etc. În arhitectura luxoasă, colorată, aurită, scriitorul, mereu orgolios, își găsește o corespondență în „sulițele neînduplecate și transcendente ale înaltelor minarete“, semnalate obsesiv, adevărate „fusuri de voință spre cer“. El însuși se știe „drept și izolat“ printre ceilalți pasageri ai „bombonierei lucrate în alb și catifea roșie“. Luxul „dospit, depravat și crud“ este contracarat de imaginea netă a mării care nu se supune nici unui cadru preconceput. E mereu *altceva*. „Mi-e teamă de o descriere a mării“. „Golul splendorii orientale“ desfătîndu-se în „acrobații de frumusețe se resimte acut în cîteva zile de plutire în irealitatea acestui „basm comercial“. „Îți vine o poftă de piatră seacă, de fugă în stepă, în mere crude, de ghețari alpini“. Camil Petrescu a acceptat experiența acestei călătorii și-a rememorat ținuturile din cărți de istorie și geografie și-a desfătat, abandonat cu bună știință, ochiul, dar revine la o idee atît de a sa: „frumosul, de orice înțeles în afară de cel de cunoaștere, nu ține de esența artei“. O clipă prins în mirajul oriental, se regăsește curînd același căutător al adevărurilor neconfortabile: „Adevărul, asprul adevăr, chiar în imposibila lui realizare absolută“. Se sustrage nălucirilor și ispitelor și remarcă detașat: „arta savantă a orientului de a gusta bunătățile pămîntești, și disprețul lui pentru cele lumești în același timp“.

*

* *

Ora Istoriei. Cele 1700 de pagini ale romanului ultim al lui Camil Petrescu au fost privite mereu, simplu, ca o performanță fizică, tehnică. Autorul însuși alimenta o asemenea atitudine povestind, uimit el singur, „cum am scris romanul *Un om între oameni*“. Firește, realizarea e un record, materialul cutreierat e imens, amănuntele copleșitoare. Caiete întregi acoperite cu un scris nervos aveau să fie folosite spre a reînvia un sfert de veac frămîntat și contradictoriu. Scrierile lui I. Ghica, Eliade Rădulescu, N. Iorga, G. Călinescu, *Amintirile* lui Grigore Locusteanu, Colecția de documente privitoare la anul 1848 aflată la Biblioteca Academiei R.S.R. (se pare că cele 6 volume ale colecției au fost citite de cîteva ori de romancier) și, desigur, scrierile lui Bălcescu au furnizat detaliile istorice concrete, realitatea pe care imaginația a recreat-o pînă-ntr-atît că

putem afirma cu Sebastian: „De cîte ori citesc [o carte de C.P.] am sentimentul că am trăit ceva". Socotind amănuntul temelia cunoașterii, știe să dezlănțuie o avalanșă de flash-uri de o varietate uimitoare, de o încărcătură istorică și umană cu totul fascinantă. Scăderile sînt astfel compensate de teribila impresie de *trăit*. Istoria consumată minuțios (costume, prețuri, obiceiuri, evenimente de tot soiul, nimic nu e uitat) prinde viață, gravuri, colorate sau nu, zugrăvind Bucureștiul epocii pașoptiste sînt explorate cu o știință a detaliului nedesmințită. Desenele lui Prezziosi ori Watts-Meyer, picturile lui Szatmáry și Rosenthal, acuarelele lui Daussanet se transformă sub privirea lui Camil Petrescu în decoruri vii pentru personajele sale. Dicționare, istorii și enciclopedii furnizează *cuvintele* vremii; glosate atent, rostite cu socoteală demnă de Creangă și Sadoveanu, iscusiți degustători ai vorbelor vechi cu un parfum și o melodie mai presus de înțelesul pe care-l poartă.

Romanul întins intimidează prin volum și predispune adesea la superficialitate a analizei. O altă ordine devine o necesitate. Cititorul simte nevoia rememorării pe degete a faptelor de frunte și o încadrare pe fragmente în tradiția romanescă, de vreme ce întregul scapă oricărui control și oricărei definiții.

Iată o așezare posibilă: Revoluția și Omul, Mahalaua și mulțimile, Satul și patimile. Le vom urmări pe fiecare în parte și vom încerca să le găsim un loc în literatura română.

Revoluția și Omul. Autor al unei „Istorii a românilor *subt* Mihai Viteazul", Bălcescu părea încredințat de valoarea de ferment a eroului indispensabil declanșării și apoi canalizării mulțimilor, văzute ca o forță latentă, în mare măsură inconștientă de puterea ei. El însuși se vrea un asemenea *cap* al revoluției, nu numai în sensul de conducător administrativ, dar de minte clarvăzătoare capabilă să analizeze, să decidă, să prevadă urmările unor mutări pe tabla uriașă a Istoriei. Oricum, personajul de roman Bălcescu este un astfel de creier. El este istoricul, omul de știință, *cunoscătorul* profund al oamenilor și întîmplărilor, în stare de sacrificii, ascet sublim, care se construiește pe sine cu pasiune rece și-și hotărăște deliberat destinul. Deși repetat de cîte ori vine în discuție *Un om între oameni*, răspunsul lui Camil Petrescu la bănuiala coincidenței sale cu eroul principal („Ce puteam face?") este o resemnare orgolioasă în fața forței pe care a declanșat-o — pro-

pria existență de obsedat al ideii — și care depășindu-l, impunîndu-i-se își dovedește perfecțiunea. Ideea revoluției devine în cazul lui Bălcescu *Mefisto*, demon supraumam care-i cumpără vremelnicia, îi interzice iubirea oferindu-i în schimb supremația faustică asupra celorlalți, și savoarea parșivă a cunoașterii.

Să-i reconstituim portretul, umbrit în răstimpuri de o stranie grabă a romancierului care își îngăduie previziuni pateticpuerile, disonante în contextul general al celor 1700 de pagini. Așa de pildă, o presimțire a revoluționarului într-un copil de doi ani, în primele pagini ale primului volum sună a artificiu de roman de aventuri, misterios și gol. „Pruncul acesta stă toată ziua tăcut și parcă gînditor ca un filozof" (*Un om între oameni*, vol. I, II, III, Editura tineretului, 1967) și, totuși „nimeni n-ar fi putut bănui atunci /.../ că băiețașul acela negricios, micuț și cu ochi gînditori în albul catifelat al sclaroticii lor, pe care ea îl ține lipit de mijlocul ei, e cel care, peste douăzeci și șapte de ani, va slăvi și va duce mai departe, în fruntea poporului, tocmai revoluția lui Tudor Vladimirescu". Nimeni în afară de Camil Petrescu care nu-și poate reține mîndria de a ști înaintea personajelor sale ce se întîmplă. Asemenea întreruperi ale bildungsromanului serios, atent, amănunțit, sînt rare. Personalitatea revoluționarului e dozată firesc în creșterea ei neobișnuită, de „frumusețe dinăuntru".

Copil de o curiozitate neobișnuită, vrea să știe toate și întreabă neobosit. Această curiozitate nesățioasă, uimirea permanentă în fața lumii și dorința de a-i desluși tainele e prima trăsătură a unui intelectual autentic în viziune camilpetresciană. Ea e completată de la sine de o anumită aplecare spre „pedagogie". La regiment ține lecții de istorie de un patriotism grav, responsabil, iar sub nucul uriaș din curtea casei Bălceștilor din București lecțiile frivol-galeșe de franceză cu surorile sale și cu Frusinica eșuează adesea, spre surprinderea respectuoasă a spectatorilor, în patetice discursuri moralizatoare. Gravitatea lor e atît de șocantă încît poate fi luată drept inocență și e salvată de ridicol: „Viața nu e dată omului numai pentru ca să-și satisfacă plăcerile lui proprii. Frumusețea nu scutește de anumite obligații... Avem și datorii în viață. Datorii față de noi înșine, față de mintea noastră, datorii față de semenii noștri, datorii față de poporul din care am ieșit".

Boala motivează omenește o voință de a-și hotărî destinul, altfel neobișnuită. Scurtată, viața trebuie trăită intens și toate

celelalte drumuri laterale sacrificate unei *Idei*. Intrasigenţa prăpăstioasă a eroilor cu ochi deschişi înăuntru, din teatru, e prezentă şi aici. Să te înjoseşti cerînd iertare unui despot e o imposibilitate fiindcă: „dacă nu există şi fapte imposibile pentru demnitatea omenească, atunci cuvîntul *om* trebuie înlocuit". „Ciotul de viaţă" va fi trăit incandescent dintr-o „sete ca o rugăciune deznădăjduită, într-un strigăt cu rădăcini în el, adunat din toată fiinţa lui, dar înăbuşit cu o voinţă crîncenă". Istoria i-a oferit lui Camil Petrescu posibilitatea unui suflet tare, obsedat de jocul ielelor şi care nu e silit să abdice. Moartea lui e un accident banal, exterior. Eroul e împlinit, Revoluţia se dovedeşte o realitate. Şi reuşita se poate explica prin patima pentru Istorie. Principiile, intransigenţa nu vin numai dinăuntru ci din ceea ce a fost, dintr-un lung trecut şi-şi găsesc lămuriri înăuntru. Astfel, personajul e o *răscruce* în care se întîlnesc firele adînci ale tradiţiei şi plămădesc înalt ceea ce va fi de aici înainte. Istoria este o ştiinţă care are nevoie de spaţiu şi de mulţimi, ea nu poate eşua. În cărţi şi hrisoave de demult sînt rădăcinile vieţii, neştiute dar vii. Scormonind înfrigurat, Bălcescu le învie culorile, le face apte să procreeze. Sarcina asumată este atît de acaparatoare încît iubirea pentru o femeie e un non-sens, inutilă şi meschină. „Căci viaţa asta poţi şi trebuie să o sacrifici, ca să fie mai puţină suferinţă pe lume, ca să ridici un popor la libertate şi la ceea ce i se cuvine în dezvoltarea istorică. E şi asta o voluptate crîncenă, o bucurie de nemăsurat..." Uscăciunea pe care o astfel de existenţă ar fi adus-o romanului e suplinită de patimile calde, tulburătoare ale satului, ale Sultanei cea „flămîndă de dragoste". Bălcescu se conturează tot mai clar ca un simbol al sacrificiului de sine. Halucinat, orgolios, cu o hotărîre tragică dar sublimă, îşi socoteşte „viaţa hotărîtă" şi se simte răsplătit pentru tot ce pierde omul din el prin senzaţia puterii unice de a-şi hotărî destinul: „Soarta mea e o soartă pe care mi-am ales-o eu singur, în deplină libertate". Un soi de predestinare alimentată cu bună ştiinţă şi cu orgoliu.

Închis într-o odaie de sihastru, înconjurat de cărţi, Bălcescu este înţeleptul pregătind prin complicate alchimii nu un „homunculus", ci însăşi *Istoria*. Răgazurile pe care şi le îngăduie sînt închinate superior, suveran, Luxiţei, femeii mlădioase, generoase, care ştie să rămînă în umbră, să fie un simplu accesoriu cald, palpitînd supus pentru stăpîn. Imaginea acestei relaţii se înscrie în „arta de a iubi" camilpetresciană în care El,

creatorul, se joacă distrat, modelînd o pastă delicată şi, mai ales, devotată.

Clarvăzător, cu ochii negri luminaţi de focul interior, dominat de idee, Bălcescu defineşte revoluţia declanşată de o scînteie ca „fruct al unei îndelungi transformări a stărilor de lucruri şi nimic nu o mai poate opri, deoarece azi nu mai este a noastră, a boierilor... un complot ... ci este a poporului şi duce mai departe răscoala lui Tudor Vladimirescu". Aceste teoretizări grave, uneori patetice, sînt mereu „aparteuri". Împrejurările în care sînt rostite le provoacă fără a părea că le iau în seamă. Ceilalţi rămîn în umbră, acţionează instinctiv, din primul impuls, iar vorbele lui Bălcescu par în altă limbă. Bălcescu vorbeşte pentru noi, e martorul care relatează lucid, de aici sunetele false în context ale celor spuse. E un strigoi în sensul cel mai bun al cuvîntului. Unul care vine de dincolo, din trecut şi are puterea de a pătrunde prezentul şi viitorul pe deasupra oamenilor: „Avea în faţa lui prelungă, negricioasă, slabă, cu pometii ieşiţi în chenarul bărbiei negre, ceva neomenesc, de ascet necruţător". Şuvoiul gîndurilor şi „viermele tuturor îndoielilor cunoaşterii" se unesc într-o fiinţă omenească şi demonică deopotrivă, aşa cum se dorea Camil Petrescu însuşi, obsedat de autenticitatea propriei existenţe. Socotit „un descreierat" de ceilalţi membri ai guvernului provizoriu, lui Bălcescu i se recunoaşte intransigenţa şi firea excepţională, dar rămîne totodată un neînţeles. Influenţa lui e adîncă şi discretă: „deşi vorbea cu o adîncă înţelegere despre rolul maselor în istorie, refuzînd să ţie discursuri la adunări, nu avea asupra lor o influenţă imediată, ci una tîrzie", adică o popularitate adevărată şi durabilă. Funcţiile sale sufleteşti, hipertrofiate din nevoia de a le concentra pe toate într-un timp scurt, au efectul „oarecum monstruos", fiind neobişnuit, al fiinţelor alese, de a se preface în patimă, pentru poporul întreg, atunci cînd ar fi putut fi măruntă patimă pentru o singură femeie. Accentele unei inteligenţe superioare deformează răspicat fiinţa. El apare ca un straniu vestitor al unor prefaceri neaşteptate şi pentru ţărani. Cuvintele sale au efectul nelămurit al unei vrăji. Nedumeriţi, ţăranii îi urmăresc droşca şi se întreabă „ce-o fi vrut boieru ăsta dă la noi?" Mag dorit dar privit cu suspiciune de săteni, el reprezintă tinereţea incomodă şi inteligenţa sîcîitoare pentru boieri. Se amuză dintr-o „mustire de orgoliu care-l aţîţă şi-l face să-i ţină ca pe nişte vietăţi într-o lumină nouă, neaşteptată" alăturîndu-se celorlalţi eroi

camilpetrescieni, într-o relaţie vanitoasă „eu şi ceilalţi". Intervenţiile sale în discuţii cad ca un sloi de gheaţă, cu duritate, intransigenţă şi dispreţ nedisimulat, cum se întîmplă cu Ştefan Gheorghidiu la popotă, cînd *ceilalţi*, primar şi nediferenţiat, construiesc opinii facile despre iubire. „Toţi sînt întărîtaţi, plictisiţi de această intervenţie care le strică lor permanenta siestă intelectuală, care aduce cu o rumegare retorică a unor lucrări răsştiute, presărate cu anecdote". „Cuvîntul de foc al adevărului" e crud şi nu iartă incompetenţa ori reaua credinţă. Sigur de sine şi de perfecţiunea destinului asumat cere supunere, iar frazele sale sînt „tăişuri de ghilotină", impresionante: „Luciditatea asta a lui, în clipele grele, îi dă o măreţie care tulbură pe cei din jurul său".

Turnat în bronz, portretul lui Bălcescu conturează grav personalitatea istoricului, a omului sacrificat superior pentru binele obştei. Sobru, în culori puţine, pasionat şi neînţeles, insinuîndu-se lent dar sigur în conştiinţa mulţimii, are uneori în romanul lui Camil Petrescu momente de un patetism prea retoric, exagerat chiar şi pentru cel obsedat de Istorie. Iată-l declamînd lîngă trupul tabacului căzut pe treptele palatului: „În fiecare dintre ei a murit un prinţ neştiutor de sine însuşi". „Frate Tabacule, ai murit pentru ca poporul român să fie liber... pentru ca istoria acestei ţări să fie alta /.../ Ai murit, dăruindu-te tot... dintr-o singură dată..." În mijlocul mulţimii dezlănţuite, discursul său are note la fel de false ca şi al ridiculizatului Eliade, care promite cu o voce copleşitoare: „Se vor face funeralii naţionale acestor sublimi martiri ai libertăţii". Întîlnirea cu Iancu în munţi e acoperită de fraze la fel de înflorite: „O, cuvînt fără seamăn, frate, cum cazi tu în urechea mea, în munţii aceştia, dincolo şi dincolo de alţi munţi! ...Aci, departe de Argeşul meu, de Bucureştii înălţărilor şi căderilor noastre... Cîtă răcoare aduci tu în arşiţa pribegiei mele... Pentru acest frate, Iancule al munţilor, îţi mulţumesc ..." Inflexiunile poematice ale frazei îl imită pe traducătorul *Cîntării României* dar nu-şi au acoperire în ritmul copleşitor al romanului istoric şi nici în raţiunea personajului însuşi. Aceste scăderi sînt însă puţine, Omul este vizibil şi oamenii îl recunosc.

Revoluţia este prevestită prin fraze cu două înţelesuri ca în *Răscoala* lui Rebreanu, sau, mai curînd, cu ceva de psalm aspru ca în *Cîntarea României* a lui Russo. Dialogul dintre cei doi oameni ai lui Tudor, Toma şi Popa Şapcă, are rezonanţa

unui cor profetic, de o încrîncenare rece: „Omule, nici o picătură din suferința poporului ăsta nu e pierdută pentru socoteală. Vor plăti odată și odată cu vîrf și îndesat" și „Neîndurat, răul însămînțat acum va rodi pentru ei cînd se va împlini sorocu lui..."; sau „Să nu îngădui omului să fie om, asta nu e glumă /.../ Asta se plătește la sorocu cuvenit cu spaimele morții /.../ că atunci cînd vasul e plin, să răstoarnă singur, după legea lui dă vas al blestemățiilor".

Țăranii clăcași se descoperă „viermi ai pămîntului" și tocmai această revelație a umilinței este hotărîtoare, revoltă. Mila celui nutrit cu lecturi, a lui Bălcescu încredințat că „numai prin lumină se ridică noroadele", este discret canalizată de Mitică Filipescu și ideea revoluției ca singură cale de îndreptare a relelor sociale izbucnește, se clarifică, se rotunjește. Începe „să știe cu adîncime" ceea ce știa pînă acum într-o lumină romantică despre trecutul nostru, iar Istoria părăsește hrisoavele prăfuite și devine „îndreptar plin de sevă" al unei largi ridicări a poporului însuși: „ Un popor nu poate ființa ca națiune dacă nu ține socoteală de trecutul lui, ca să-și poată întări conștiința istorică, ca să poată trage învățăminte pentru viitor". Mînia poporului se descătușează și se înzecește singură atunci cînd țara e „coaptă". Bălcescu e sigur de capacitatea sa de a conduce, de a îndruma norodul, dar totodată e conștient de faptul că există un moment propice pentru a interveni. Revoluția izbucnește de jos.

Teoriile asupra revoluției sînt, inevitabil, abstracte și înseilarea lor în acțiunea romanului e greoaie, în ton de proces-verbal rezumativ. Ceea ce detaliile sugerează îndeajuns e reluat cu încăpățînare de cercetător pedant: „Bălcescu, înainte de plecare, a arătat limpede că revoluția nu este un complot în întunericul nopții, ci o mișcare vie care trebuie să fie a poporului însuși, că din cea dintîi clipă trebuie să fie prezente mase mari din toate straturile sociale". Apoi, multe documente asupra perioadei consultate de Camil Petrescu uneori copleșesc și încarcă inutil pagina. Cunoștințe comune sînt relatate ca într-un manual de popularizare, așa cum se întîmplă cînd e vorba despre contribuția lui Ghica și Eliade la dezvoltarea presei românești.

Mahalaua și mulțimile. Mahalaua șăgalnică, de un cavalerism rudimentar, misterioasă și superficială, cu legi proprii și parfumuri inconfundabile, cu omoruri furișe și cîntece de ini-

mă albastră, mahalaua mizeră și pitorescă a lui Peltz sau Ion Călugăru, a lui G. M. Zamfirescu sau Ury Benador este comparabilă cu cea a lui Camil Petrescu doar prin spațiul comun nu și prin atmosferă. În *Un om între oameni* e regăsibil mai curînd aerul desuet și dichisit al tîrgurilor sadoveniene. Reconstituită livresc, privită în gravuri ea devine un loc al genezei marelui oraș capitalist și înlocuiește sentimentalismul posibil al celui crescut pe ulițele sale întortocheate. Orgolios, autor al propriei biografii așa cum ne apare în „notele zilnice", Camil Petrescu nu are aerul de a înșira amintiri. E un cercetător aplicat, sensibil, al unei arhive, explorată cu luciditate și imaginație. Detaliul reconstituit cu migală conferă autenticitate tabloului.

Necazurile serdăresei Zinca, rătăcită cu poștalionul prin mahalale în căutarea casei unei bolnave, sînt prilejul, exploatat generos, de a reface harnic într-o gravură excepțională, de acuratețe balzaciană, Bucureștiul vremii. Alcătuire babilonică de case cu marchiză și geamlîc, maidane nesfîrșite și ulițe încîlcite, într-un haos pitoresc și exasperant agravat de incendii și cutremure urmate de „cîrpeli scandaloase" pentru ochiul occidentalului. Amănuntele se aglomerează, se adaugă ca-ntr-o monografie consemnînd vîrstele orașului. Încîlcitura de ulițe, casele cu sacnasiuri satisfăcînd curiozitatea tîrgoveților, podurile din bîrne pe sub care se scurge duhoarea gunoaielor, firmele spînzurate la ușa prăvăliilor scoase în drum; apoi deodată o aglomerare a obiectelor de o savoare de humuleștean picat într-un „bazar oriental": „Acum vin la rînd, după o biserică, cinci-șase dogari cu marfă nouă, albă, nevopsită, de lemn, mese, scaune, butoaie și vedre, bote și căzi, albii și fluiere înflorate, mături și lopeți de zăpadă, furci și dulapuri /.../ Pe urmă vin prăvăliile brașovenilor, gabrovenilor, cavafilor, ale fierarilor, cojocarilor, apoi bragagerii mari, altă biserică, băcănii unele lîngă altele, cu butoaie și saci în uliță, cu mînătărci și caracatițe spînzurate în galantere" etc. etc. În voia întîmplării au venit și oamenii, „de unde i-au adus vîntul ca buruienile printre buruieni".

Aglomerarea detaliilor e orgiastică. Romancierul atent la decorul interior, consemnînd în trecere datele exterioare, își îngăduie cu o dexteritate greu bănuită, un dezmăț al decorului, de multe ori oamenii fiind doar cei ce se găsesc întîmplător dincolo de un costum complicat ori cei ce locuiesc o încăpere și se mișcă decorativ ei înșiși printre mobile. Istoria este îna-

inte de toate deghizare, costumaţie, cînd e chemată să constituie obiectul unui roman. Şi Camil Petrescu ni se dezvăluie un excelent meşter al machiajului. Trucuri exterioare — mobilier, costume, texte — mărturii convenţionale ale limbii vorbite cîndva, date şi cronologii — creează iluzia realităţii.

În cîteva rînduri „ard Bucureştii". Groaza revenind mereu între oameni se transformă în deznădăjduită pricepere de a o înfrunta. Ochiul atent al imaginaţiei descoperă detalii neaşteptate cu valori de document. Tabloul ne este astfel apropiat: „Un om nevoiaş şi slăbănog, încocîrjat subt o legătură de lemne pe care o duce în spate, vine dinspre pădurea Cotrocenilor şi vrea să se strecoare nevăzut, dar e înşfăcat şi băgat şi el în lanţul de găleţi" (I, 311).

Cu aceeaşi lupă mărită, într-o mişcare de aparat cinematografic care se plimbă insistent asupra cadrului, se întind pe cîteva pagini scene de la tăbăcărie. De data aceasta cu clare note naturaliste: duhoarea rîncedă, mîzga udă şi sîngele scurgîndu-se pe picioarele goale, negre şi crăpate, putreziciune, mocirlă, scîrnă de cîine sînt toate „ca ispăşirea unui păcat istoric, care dura de la naştere pînă la mormînt". O viziune apocaliptică a naşterii oraşului capitalist. „Glodul fărîmiţat în ţărîna care pare o cenuşă gălbuie", „băltoaca acoperită cu verdeaţă putredă" acoperă cu o pastă expresionistă faţa mizeră a mahalalei, la antipodul celei patriarhale, primitiv organizată, a meşteşugarilor şi negustorilor, cu mizeria ei sulemenită. Iată bragageria de peste drum de casa Fărşerotului: „un fel de magherniţi, partea de la uliţă, s-ar putea spune, a unei cocioabe, care sta într-o rînă peste drum de prăvăliile căldărarului şi a feciorului lui. Era înghesuită între prăvălia unui lumînărar şi aceea a unui bărbier, cu briciul mare de lemn jumătate deschis deasupra uşii. Cu umbrarul larg în faţă, magherniţa părea mai arătoasă, cu cele patru mese de brad ale ei înguste, abia date la rîndea, cu picioarele bătute în pămînt, fiecare cu două laviţe mici de o parte şi de alta, cu un galantar pus pe una din mesele strîmbe, cu pricomigdale, acadele, rahat, floricele muiate în sirop şi atîrnate pe sfori, bigibigi, cîrnaţi trandafirii, adică făcuţi din miez de nucă, îmbrăcat bine în sirop gros de trandafir, pătaţi bineînţeles de muştele care nu voiau să se lase prinse toate de hîrtia cu lipici galben aflată deasupra galantarului". Este unul din răgazurile pe care şi le dăruieşte Camil Petrescu parcă în spiritul epocii fanariote, minuţios-lenoasă.

Mahalaua este și teritoriul clanurilor patriarhal burgheze, locul de întîlnire a satului cu orașul. Aici colcăie mulțimea într-o zi de tîrg nesfîrșită. Sunetele clopotelor smucite cu trudă să vestească foc ori răzmeriță tulbură în răstimpuri forfota, domolind-o: „Prăvăliile au prins deodată să se închidă grabnic. Lumea fu împinsă, cum se putu, afară în uliță. Obloanele cele mari, ferecate în cruci de fier, sînt grabnic întoarse și închise cu lacăte. Lumea îngrămădită pe ulițe nu pricepe nimic. Unii cred că e foc, alții spun că a fost ucis un boier într-o prăvălie lîngă biserica Bărăției, la un pas de Sfîntul Gheorghe.

Ulițele sînt din ce în ce mai înțesate de oameni nedumeriți și unii cam speriați".

Mulțimea e văzută ca o masă amorfă în totalitatea ei de forță inconștientă de sine. Așteaptă întotdeauna scînteia personalității, a inșilor aleși să-i declanșeze vîltoarea. O scenă reușită de acest fel e cea a intervenției Anei Ipătescu pentru salvarea guvernului provizoriu. La început „sînt oameni de tot felul, care privesc liniștiți ca la teatru". Îndemnurile ei au efecte fragile. „Mulțimea parcă se dezmeticește, dar e tot rece". Mai tîrziu „huiduiește" încălzită și se miră de succesiunea evenimentelor. Ana Ipătescu „fierbe de mînie" și-și îndîrjește discursul: „Mulțimea ascultă încremenită, căzută parcă în gol. Norodul e ca o mitralie încărcată, gata să explodeze. Îi lipsește parcă numai scînteia începătoare, izbitura care aprinde capsa". Scînteia întîrzie, oamenii se urnesc greu. La batjocura amară a femeii, derutată o clipă de pasivitatea lor, „lumea rîde", se dezgheață, se îndeamnă. „Ca un rîu umflat de ploi" vin tabacii în frunte cu uriașul Licsandru Hergă. Acum „mulțimea e caldă, prinsă cu totul", se învălmășește crîncen, se lasă condusă. Acest crescendo nesigur cu înaintări și retrageri la fel de imprevizibile dovedește nu numai o cunoaștere generală a psihologiei maselor, dar argumentează încă o dată credința prozatorului în rolul personalităților. Conducătorul mulțimilor nu e un tiran, un despot ci un atent și profund cunoscător de oameni, un seismograf sensibil la mișcările ei dezlînate și care interceptează exact momentul propice declanșării mulțimilor. „Sufla un duh de răzvrătire peste țară, care îndreptățea toate nădejdile lui Bălcescu și al soților lui".

Mulțimea, locuitorii mahalalelor alături de țăranii care și-au părăsit înfierbîntați vetrele, e surprinsă în momentele neobișnuite, excepționale. În zile obișnuite ei rămîn oameni cu identități precise, nu *mulțime*. Fuga turcilor, morții rămași pe

cîmp dinamizează „ceea ce dormita în adînc, învăluit în cenuşa timpului" revoluţia devenind o realitate. Bălcescu o constată uşor declamator, dar acoperind descrierea evenimentelor: „Popor român, nu greşeşte cine crede în tine". Mulţimea a descoperit că e alcătuită din oameni şi nu se mai teme. Curajul ei, învălmăşit, inconştient la început, se clarifică, îşi găseşte motivări grave. Sînt o putere „nu la grămadă, nu la învălmăşeală, nu în beţia de a fi mulţi laolaltă, ameţiţi de urlete... Ci aşa, liniştit, cu ştiinţă de sine că sînt oameni adevăraţi, mai adevăraţi decît slugile stăpînirii". Această treptată, greoaie dar sigură trezire a conştiinţei de sine a mulţimilor o surprindea un Tolstoi ori, la noi, un Liviu Rebreanu. Asemănarea cu acesta din urmă e şi evidentă, cum vom arăta, în romanul satului.

Lumea pestriţă a mahalalei este alcătuită din indivizi de o varietate exact surprinsă de Camil Petrescu. Portretele, abundente, sînt scurte, individualizate rapid, degajat, clasic, prin cîteva trăsături, unele dintre ele repetîndu-se ca mici refrene de identificare, de recunoaştere.

Dascălii ardeleni, ungurenii, deşi întîmpinaţi cu simpatie de bucureşteni, au ceva caricatural, de personaj caragialesc. Vocea răguşită şi aspră, demnitatea gravă, trupul greoi ca şi vorbirea, o timiditate înlocuind bunul simţ, dar mai ales fonetisme transcrise amuzat de prozator, ca acestea: „Apăi căz mai bine să mai rostuiască o loază ghe-astea ghe-ale noastre... carevaş versuri... Au de Cîrlova, au de Gligore Aleczandrescu, carele naiba o fi numai să fie, căz tot patriotice se cheamă".

Cel mai adesea nesfîrşite şi degustate detalii exterioare suplinesc existenţa interioară a personajului, actele sale fiind enunţate, afirmate fără argumente, nemotivate. Iată-l pe cameleonicul mitropolit Neofit: „E uscat şi slab, cu o barbă nu prea lungă, rară şi ascuţită, bine deosebită de mustăţi. Are fruntea mică, încreţită. Peste giubeaua de atlaz negru, cu mîneci foarte largi, poartă pe piept patru mari decoraţii înstelate. Un cordon mare la gît, de care atîrnă crucea bătută cu briliante. Camilafca neagră, care cade de la culion pe umeri cu marginile brodate cu aur, îi face capul şi mai mic. Cîrja, aproape cît el, are ca mîner două capete de cîini cu gîturi lungi, întoarse ca un opt culcat. Între capetele cîinilor e o cruce cu rubine şi smaralde". De multe ori imaginate, cînd e vorba de oameni de rînd, amănuntele sînt alteori descrieri atente ale unor gravuri sau tablouri înfăţişînd personajele Isto-

riei. Astfel, Odobescu, „bolnav de autoritate", apare cu coiful său uriaş, cu mundirul plin de zorzoane, cu statura marţială. Tudor Vladimirescu este aidoma stampelor ce-l reprezintă, valoarea de document a descrierii fiind neştirbită de adausurile imaginaţiei: „Purta în cap o căciulă neagră de miel creţ, înaltă ca un işlic drept. Era îmbrăcat peste pieptarul care se vedea în parte cu o dulamă subţire de un verde aproape negru, iar peste dulamă, un fel de mintean scurt, roşu, îmblănit. În picioare, cizme negre, din care, aşa cum sta pe cal, i se vedeau cioarecii găietănaţi şi ei. O sabie încovoiată, petrecută pe după gît cu găietane groase, îi atîrna într-o parte. Din căciula înaltă, i se vedea la spate chica întoarsă ca la diaconi, pe ceafa rasă. Sprîncenele, lăsate pe ochii mari, îi dădeau feţei smeade un ce încruntat, pe care îl îndulcea mult mustaţa de culoarea mătăsii porumbului, moale şi tunsă scurt. Bărbia rotundă îndulcea de asemenea tăria obrajilor şi dîrzenia nasului, care avea pe partea stîngă un mic neg. Nu se uita nici în dreapta, nici în stînga. Părea că se gîndeşte la ceva... privea parcă peste oameni". Impresia de „poză" în cazul personajelor atestate de istorie este accentuată pînă la nefiresc. Încremenite în atitudini acceptate de tradiţie, sînt mai puţin vii. Bălcescu însuşi rămîne un principiu, o mare figură. Autorul nu-şi îngăduie intervenţii în statura lui, ci în decor. Cadrul e construit cu vioiciune, cu multă mişcare şi nuanţe nesfîrşite, de o autenticitate care se răsfrînge şi asupra eroilor consacraţi, inviolabili. Singur Eliade este caricaturizat. Intelectual de modă veche, conservator şi arogant este nedreptăţit în numele tinereţii mature, de revoluţionar şi istoric de excepţie a personajului central. Eliade este şi el „oamenii", silit să lase întîietatea lui Bălcescu. Mărturisirea lui Arăpilă: „Nu-mi place deloc Eliade" este a prozatorului însuşi. Putem nota, în paranteză, de teama de a nu cădea în ridicol insistînd asupra acestei impresii, că în Eliade Camil Petrescu se recunoştea înciudat pe sine cu acel dor încrîncenat de supremaţie care era şi al lui Macedonski. Iată o recunoaştere (?!): „Eliade, care se arătase în cursul anilor pînă la revoluţie un polemist înverşunat şi abil, dovedind în numeroasele lui certuri de tot soiul o stăpînire a limbii româneşti cum nu o arăta nici pe departe în operele lui cu pretenţii filozofice, cunoştea puterea tăioasă a cuvîntului".

Mai vii, mai adevărate sînt figurile mărunte. Scarlat Turnavitu e un amestec încîntător de revoluţionar patetic şi îndră-

gostit naiv, Aristia e actorul înflăcărat și sentimental, cu o „sensibilitate de jupuit de viu". Fărșerotu e „om cu greutate mare în mahala, cam ciufut, morocănos rău" de cînd cei optzeci de ani îi dau o uscăciune de moarte. Bucuria lui e curtea plină de fete și femei harnice, supuse, voinice, cărora le sînt rezervate cîteva pagini: „Domoale și fără pofte, dar nu reci, căci coapsele grele le rămîneau fierbinți și plăcute pentru bărbații lor ca aluatul bun, dospit vîrtos din frămîntare". E aici iarăși plăcerea superioară, senzualitatea de răgaz generos a bărbatului suveran, atît de proprie romancierului.

Un personaj straniu, de proză rusească, e Medelioglu — îmbinare de cruzime calmă, disprețuitoare, de mizantrop înverșunat și rafinament subțire de salon franțuzesc. Scena mereu repetată de tabiet tainic dintre boierul meloman și țiganul Bănică este de o frumusețe întunecată, rembrandtiană. Medelioglu, „spîn și galben ca șofranul, ochios, cu cap mic și urechi mari", „mereu îngîndurat și cu ochii lăcrămoși rămași în gol" nu vorbește, face doar semne pe care robul, tremurînd de spaimă, le înțelege. Vioara lui e singura care are dreptul să pătrundă „în ținuturile pustii și triste" în care călătoreau gîndurile stăpînului. Ciubucul, vinul greu ca untdelemnul în paharul de cleștar și cîntecele țiganului, care nu mai are mult de trăit, sînt singura și nepăsătoarea de lume plăcere pe care și-o permite Medelioglu.

Satul și patimile. Deși impresia de flash-uri corecte, de multe ori foarte reușite, dar imperfect angrenate este prezentă și în primul volum, „romanul satului" pe care-l conține ni se pare de o realizare comparabilă cu romanele cu țărani ale lui Liviu Rebreanu. Impuritățile, destul de multe încă, sînt neglijabile și putem presupune că autorul însuși le-ar fi înlăturat dacă ar mai fi avut răgazul necesar unei reveniri. Rotunjimea perfectă a construcției celorlaltor două romane ne dă dreptul s-o facem.

Mulțimea, satul văzut ca o colectivitate, este, firesc, ca și la Liviu Rebreanu, alcătuită din indivizi identificabili. Gesturile comune sînt întotdeauna decise de cineva și imitate cu convingere de toți ceilalți. Este acea forță adormită, inconștientă care, adusă brutal la conștiința de sine, poate schimba mersul istoriei.

Starea clăcașilor e transcrisă din documente, lucru explicabil prin distanța în timp. Înfățișarea, alcătuirea satului este

împrumutată mărturisit de la Dinicu Golescu. Ca urmare, e un decor improvizat, sumar, în care vii sînt numai oamenii. Intervenţia scriitorului e de multe ori grăbită, cercetătorul hrisoavelor rezumînd în cîteva fraze lăturalnice o stare de lucruri: „Era clăcaş, putea fi deci scuipat, plesnit cu harapnicul, călcat cu cizma, dar trebuia să rămîie mut ca un vierme /.../ să fugă din sat fără învoire? Pravila neînduplecată îl aducea înapoi, legat, cu arnăuţi, cu oasele frînte, mai mult neom. Îndatoririle către boier, fie şi silnice (şi aşa erau îndeobşte), priveau temeliile satului şi ale orînduirii lui. Ei între ei erau oameni feluriţi unul de altul, cu dragostele lor, cu certurile lor, frumoşi sau sluţi, deştepţi sau nătîngi, voinici sau slăbănogi, răi şi mîndri, ori blînzi şi înţelepţi, se batjocoreau ori se cinsteau unul pe altul, îşi aveau părinţii ori muierile lor, dar la curtea boierilor erau toţi la fel, supuşi sudalmelor şi biciului, uneori mai puţin deosebiţi ca vitele".

Satele se ridică încet, dibuind. „Se mişcă ţara" ca în *Răscoala* lui Rebreanu. Un ţăran „ofta atît de adînc de parcă sufereau în el rădăcinile" iar Toma fuge la Tudor fiindcă înţelege (sau simte) că altminteri nu se poate: „Trebuie să scăpăm odată de clacă, fiindcă altfel murim ca nişte viermi zdrobiţi cu sapa, cum ies zvîrcolindu-se din tină". Setea de pămînt e desluşită pe larg, clarvăzător şi pedant de preotul satului, intelectualul care pătrunde lucrurile. Discursul său e încă completat de oftatul de manifest coşbucian al unui ţăran „Hei, d-am avea pămînt". Popa Gheorghe „ca o stihie a pămîntului ceva care trecea parcă dincolo de om" le deschide ochii, îi opreşte de la „orbecăiala în întuneric", ce-i drept cu prea multă şi insistentă competenţă. Clăcaşii îşi doresc o bucată de pămînt care să le asigure demnitatea de oameni şi sînt gata nu numai să meargă „cu jalba în proţap" la stăpînire, dar şi să lupte cu arma în mînă, dintr-o dorinţă adîncă de omenie şi dreptate.

Sătenii sînt surprinşi rebrenian în foarte reuşita scenă a *Proclamaţiei*. Eliade citeşte textul sonor şi obositor, cu fraze frumoase şi inutile ce cad pe de lături. Ţăranii, „toropiţi de căldura soarelui şi de lunga aşteptare, ascultă şi nu înţeleg cum vine asta /.../. Un ţăran tînăr, amărît, în picioarele goale se întoarce spre vecinul lui, un bătrîn cu faţa brăzdată, care-şi ciuguleşte cu degetele fălcile umbrite de o barbă aspră şi căruntă, căci nu pricepe şi caută să dibuie, fără noroc, înţelesul". Eliade e „frenetic în golul vorbelor". Cînd sînt anunţate

cele 22 de puncte redactate de Bălcescu „mulţimea tresare, se deşteaptă parcă". Punctul 13, despre „emancipaţia clăcaşilor", e primit de mulţime pripit, cu „o larmă destrămată, nedumerită". Repetată cu glasul de tunet al lui Radu Şapcă, preotul revoluţionar, vestea e întîmpinată de un vuiet în crescendo: „sătenii se întorceau unii către alţii, aşa, numai ca să-şi întărească lor înşile cele auzite, căci nu le venea să creadă", „Mulţimea era veselă acum şi pornită pe aprobări zgomotoase".

Dacă Ion Firu, ţăran isteţ, refuză să mai muncească pe moşia boierească pînă la istovire, socotind că a sosit vremea să mai „răsufle o ţîră" („Fu în ochii lui în clipa asta o oboseală care venea din străfundul timpurilor, căci e în el istovirea tuturor strămoşilor. Nu vorbise numai pentru el. Vorbise pentru milioane de inşi legaţi de ogorul boieresc la fel cu el"), alţii receptează schimbările orînduielilor cu o uimire naivă. Unul se opreşte din secerat şi le comunică celorlalţi că într-un sat vecin a fost constituţia şi a spus că toată lumea e slobodă. Altul, spîn, îmbătrînit întreabă:

„— Le-a dat şi pămînt?

— Dă fiecare cap dă om zece pogoane.

Spînul se scarpină în cap minunîndu-se.

— Auzi, frate? Atunci s-o chemăm şi la noi în sat.

— Păi, că numai aşa /.../ Altfel nu vine... /.../.

— Păi, noi ce facem?

Spînul îmbătrînit se uită în jurul lui şi spuse bombănind:

— Io zic să mergem şi noi".

La intrarea în scenă a fiecărui nou personaj, Camil Petrescu îl întîmpină cu plăcerea de a-l privi în detaliu, atît de caracteristică lui. Cu atît mai savuroase sînt aceste schiţe aici unde romancierul se deghizează în cronicar al trecutului şi-şi sileşte vorbele să imite atmosfera bănuită sau reconstituită a cadrului. Iată un portret început parcă de Slavici: „Ciudat om era de felul lui şi acest Ion! Închis, tăcut, morocănos, avea nasul mare .../ şi era oarecum tot bălan sau, mai bine zis, faţa lui ciupită adînc de vărsat părea leşioasă. N-avea buze parcă, ci numai o tăietură care cînd se deschidea arăta dinţi puternici. Dealtfel tot capul îi părea lucrat în inimă de stejar". Dacă la bărbaţi portretul clasic este alcătuit şi din trăsături morale alături de cele fizice, la femei privirea se desfată cu priceperea din celelalte romane descoperind uimită frumuseţea liniilor şi de cele mai multe ori ignorînd interiorul. Astfel Riţa: „Era cam scundă, cam plinuţă şi totuşi uşoară ca flacăra. Şi

totul era rotund în ea, de parcă ar fi fost dată la strung: capul cu coade scurte și grele, de păr bălai, fruntea, obrajii, umerii. Prin cămașă, rotunzi, i se ghiceau și sînii, care sîcîiau ochii flăcăilor, rotunde îi erau și șoldurile împlinite sub catrință și cîlnic. Și toate pe fața ei păreau trase meșteșugit cu o pană ușoară: sprîncenele lungi, pleoapele, urechiușele, gura mare. Ochii verzi-căprui îi jucau drăcoși, iar buzele, cu înconjur limpede ca de floare, zîmbeau din te miri ce". Părere de operă de artă, de obiect de lux, bibelou pentru plăcerea bărbatului. Aparițiile feminine sînt multe și întotdeauna primite cu aceeași răbdătoare și încîntată privire de colecționar competent al formelor delicate.

O poveste frumoasă cu iz iute de baladă și noapte de priveghi, mai tulburătoare decît cea a lui Ion și a Floricăi lui Rebreanu, fiind mai aproape de tainele inimii decît de zbuciumul ei, este dragostea Sultanei și a lui Găman. El, Mihai sin Firu, „cum îl scrisese pîrcălabul în condica lui, era vestit ca zurbagiu fără pereche... Vînos, de părea răsucit din fire de fier călit, era iute foc. Nu era înalt, dar era spătos și — cam rar, e drept — strașnic la treabă... Cînd se apuca de muncă, sfîrșea înaintea celorlalți, căci se grăbea din silă, ca să scape mai repede /.../ Pentru el lumea toată era Zăvoiu Dihorului și satele în care împărățea, frîngînd ca un erete iubeț, cu apucături de cuc, inimile muierilor". Așa își face intrarea, într-o prezentare sfătoasă de cronicar cunoscător de oameni și nu prea dispus să lase laturi nelămurite vreunui personaj. Frumos și nepăsător, cutreieră noaptea cu murgul său pintenog pe la ibovnice, iar ziua tulbură cu alaiul de lăutari liniștea bordeielor. Patimile sale sînt demne de un fecior de bulibașă cu sînge fierbinte. Și toată istoria are romantismul magic și stranietatea tulbure a *Sakuntalei* lui Voiculescu ori a povestirilor rusești cu șatre de țigani. Trubadur primitiv, mai aproape de craii de mahala ai lui M. R. Paraschivescu decît de satul rebrenian, Găman cucerește cititorul cu farmece simple și misterioase, atîta vreme cît trăiește după pofta inimii, neîncovoiat. Camil Petrescu a înțeles că numai în această ipostază baladescă poate fi convingător și-i pregătește un sfîrșit care să-l salveze de eșuarea în viața banală, obidită, incoloră a celorlalți clăcași. Sultana, iubirea cu păcat, eliberată de toate prejudecățile, îi supraviețuiește răzbunîndu-i parcă moartea. Plămădită din patimi, Sultănica seamănă iubirea, îngroașă insinuant atmosfera satului îngenun-

cheat de boier, ca în *Şarpele* lui Eliade, cu o senzualitate molipsitoare. Primul portret e deja o confuzie a Evei cu şarpele biblic: „Oacheşă şi sprîncenată, cu trup sprinten şi vînjos, mlădioasă, părea o şerpoaică neagră" /.../ „Cînta ca o căpiată cîntece de dragoste". Ambiţioşi, ştiindu-se amîndoi mai altfel decît ceilalţi, nu se mulţumesc cu jumătăţile de măsură ale unei vieţi de robi ai pămîntului. Sultana se mărită cu feciorul cîrciumarului şi-şi recapătă frumuseţea ameninţată de truda cîmpului, iar Găman colindă iar satele ca un „vîntură-ţară iubeţ". O nouă încercare de a se face om aşezat la casa lui eşuează. La nunta de la han a lui Găman cu Petruţa, faţă în faţă cu Sultana, înţeleg că patima lor n-au domolit-o anii. Cîteva zeci de pagini urmăresc dialogul lor cîntat, senzualităţile pline de fruct şi animal pîrguit care se lasă în voia instinctelor. Privirea e mijlocul sigur, adînc, de comunicare. Sultănica „se uită mereu mută spre el; numai după frămîntarea buzelor ei groase şi moi se putea înţelege că în cugetul ei se ceartă năluci /.../ Miai o privi înlemnit, năuc, apoi îi smulse la rîndul lui, dar cu grijă, plosca lucrată cu rîuri săpate cu fierul înroşit şi împodobită cu frunze şi flori. O duse apoi încet şi lacom la buze şi sorbi, ars de gura femeii, al cărui gust îl căpătase acum lemnul uscat". Un „joc diavolesc" e urmat de alt dialog senzual prin cîntece însingurate şi însîngerate de doruri. Miai „căutase pieziş ochii Sultanei, verzi şi sprîncenaţi, şi-i prinsese în privirea lui". Sultana „cînta cu ochii ei mari, prinşi în ochii lui Miai care se învolbură ros de patimă". Senzualitatea privirii nu mai are aici rafinamentul rece, creator de forme plastice, ca în *Patul lui Procust* ci traduce violent instinctul „cu iz dulce, acrişor, de măr creţesc" ori de „razachie neagră, dulce şi brumată". Ţăranii sînt spectatori nedumeriţi, neiniţiaţi, martori indiferenţi ai baladei. Sultana şi Găman sînt eroi, deasupra oamenilor prin destinul lor de fiinţe menite să ardă. Despărţirea lor e ea însăşi neobişnuită. Cînd înţeleg că nu-şi pot respecta împreună o structură predestinată de fiinţe pasionale, simplu, îşi urmează drumul separat. Reîntîlnirea lor cînd sărăcia nu-i mai împiedică să se împlinească alături e, iarăşi, firească. Sfîrşitul abrupt al lui Găman („Peste două săptămîni, însă, Miai a fost găsit cu ţeasta zdrobită de topor") e şi cel mai potrivit ţesăturii romantice a episodului. Aşezarea lor într-un bordei însemna, de fapt, o capitulare, o înscriere în regulile umile ale obştei. Ucis, Găman rămîne eroul şi Sultana singură acum,

îl va răzbuna în felul ei neobişnuit şi pătimaş sfidînd rînduiala satului. Sfruntată, neruşinată, întruchipează dragostea eliberată de orice pocăinţă sau cumpătare, vrăjindu-i pe toţi şi scăpînd tuturor din mînă „ca o şerpoaică". Sfîrşitul ei este tot de poveste. Tînără, vînjoasă, anii trec fără să o atingă, apoi într-o jumătate de ceas se îndepărtează de toate îşi simte singurătatea şi fără rostul: „gîndurile pe care le gîndea şi vorbele pe care le putea spune erau fără rădăcini în ea, aşa, dincolo, fără culoare, fără gust, fără miros". O ultimă încercare de a fi ea însăşi, altfel şi puternică, într-o scenă de o încrîncenare înduioşătoare ca în *Luminiţa* lui Agârbiceanu: Dă foc hanului şi arde de vie odată cu el, ajutîndu-i în felul ei pe răzvrătiţi.

Aşadar, două sînt principalele căi de intrare în lumea satului. Una aspră, exactă, de document social în care „dosarele" literare şi oficiale sînt utilizate atent şi grav într-un tablou demn de Octav Băncilă. Mizerie, asuprire, ignoranţă, suferinţe şi speranţe. Colectivitatea surprinsă şi în manifestările ei de masă amorfă cutremurată de contradicţii, dar mai ales prin indivizi aduşi în prim plan în portrete clasice de mare expresivitate. A doua cale e cea romantică, în care patima depăşeşte obstacolele realităţii şi Sultana şi Găman devin eroi de baladă ori de doină de dragoste şi sfîrşit cumplit ca orice poveste. Alături de aceste două ipostaze, cercetătorul pedant, arhivarul cu o curiozitate nesecată şi cu o plăcere a detaliilor incomparabilă, adaugă veritabile pagini de etnografie, de folclor. Este mereu camilpetresciana credinţă că tot ce vine din cunoaştere şi dorinţă de cunoaştere poate constitui materialul unui roman. Literatura, istoria, viaţa se intersectează de cele mai multe ori cu folos pentru ansamblu.

În afară de dialogul cîntat dintre Sultana şi Găman, care transcrie cîntece întregi ca într-o culegere de folclor, alte cîteva exemple. Atracţia comentatorului e uneori atît de vădit exterioară firului epic încît autorul transcrie în note la subsol ultimele sale observaţii. Astfel, în pagină citim „Din cîntecul căptuşit cu tot trecutul, în vremuri de restrişte, omul obidit şi neştiutor de carte îşi adună hrana pentru inima lui, îşi limpezeşte pentru el însuşi propria lui simţire, adîncind-o". Simţind că fraza ameninţa să devină prea teoretică, deviind, Camil Petrescu trimite la aceeaşi pagină în subsol şi-şi continuă opinia: „Credeam că se înţelege de aci că acest cîntec al poporului nu este un produs încheiat, rotunjit, ci este un

fond statornic de poezie și muzică, un organism viu, numai o parte din vorbe și din modulații înnoindu-se uneori, dar negreșit în consonanță cu întregul, așa cum se înnoiesc în decursul anilor celulele organismelor care se dezvoltă. E, cu alte cuvinte, creație continuă" etc. etc.

Fragmente asemănătoare descriu teoretic, documentar din aceeași manie de a explica totul ca pe o descoperire proprie, brîul, ciuleandra, vicleimul, plugușorul.

Amănuntul expresiv. Frusinica este replica sublimată a Sultanei. Frumusețea și farmecul sînt desprinse de patimi instinctuale și „haimanaua" din vecini, tovarășa de joacă a lui Bălcescu, devine actriță, stea a Bucureștiului și apoi a Europei, un fel de vrăjitoare tulburînd mințile cu nepăsare. Născută din „nevrednică iubire", dintr-o istorie de „sălbăticie medievală" în care o fată de boier și un țigan frumos înfruntă prejudecăți și pedepse (sfîrșind ca-ntr-o povestire de Gala Galaction în moarte și singurătate) Eufrosina este, parcă, creată din dorința prozatorului de a avea și aici un suport pentru ceea ce am numit „senzualitatea privirii" cînd am vorbit de doamna T. Fără rafinamentul intelectual al acesteia, mai curînd o castelană nebună și capricioasă, farmecul înlocuind de cele mai multe ori spiritul iar nebunia, gîndirea, ea revine în portrete fine, repetăm, față în față cu Sultana, într-o variantă urbană a abisurilor telurice. Frumusețea ei este accentuată, înflorește toată cînd se află în apropierea intelectualului Bălcescu, așa cum doamna T. putea fi ea, deplin, doar iubită și mai ales privită de Fred Vasilescu. Aici, chiar, relația e ușor schimbată, dar ne gîndim că mondenității lui Fred îi corespunde mai curînd faima uneori deșănțată a tinerei actrițe, așa cum izolarea cu bună știință a istoricului trimite la suferința dinăuntru a doamnei T. Dar raportul femeie-bărbat e același. Femeia poate căpăta identitate și personalitate *privită* de bărbat, numai așa se revelează feminitatea: „Ochii ei mari, în formă de migdală, care de obicei erau de un verde cam tulbure, deveniseră acum suav albaștri, umezi; fruntea netedă ca marmura, era *acum* (s.n.) ușor înnegurată de gînduri, ca zăpada umbrită de trecerea unui nor; nasul, care cu nările tari părea făcut numai ca să lupte cu guturaiul, se arăta *acum* (s.n.) dintr-o dată întors într-o frumusețe de giuvaer, cu aripioarele lui, parcă gingaș înfiorate. Obrajii lungi căpătaseră un val de sînge care dezvăluia suavitatea de floare a pieliței

lor. Gura, *pînă acum* (s.n.) cu buzele netede, dar parcă pornite spre ocară băiețească, devenise moale și dulce ca un fruct". Dacă la Sultănica iia și cizmulițele erau singurele detalii vestimentare altfel decît cele obișnuite, în portretul Eufrosinei teoreticianul modei are prilejul de a-și arăta din nou priceperea și plăcerea. Astfel, fata era „într-o rochie de mătase vineție, cu pălărie mare, albă, întoarsă mult în față, pe umeri cu o pelerină de atlaz alb". Ca-ntr-o poveste de iarnă rusească femeia asta își „plimba frumusețea de iasmă într-un oraș adormit, pustiu, în întinderea umană cu stihiile ei albe și reci" și apare pretutindeni „neasemănat de frumoasă", uneori straniile ei apariții avînd ceva din aerul romantic emi-nescian. „Din rochia de catifea subțire, neagră, mult decoltată, lăsînd umerii rotunzi și albi, /.../ creștea un trup zvelt, cu ceva marmurean în el /.../ Părul ei ca de aur era întors în sus cu sprijinul unui conci încrustat cu mărgăritare. Cu fiecare pas, rochia ei largă.../ sălta ușor într-un joc plin de grație, plimbîndu-i mersul sprinten". Aduce uneori nerușinarea insinuantă a Emiliei, cu „parfumul ei suav și ticălos de mosc" și cu capotul ce „luneca foșnind ca o mătase peste o marmură caldă și mlădie". Trupul Eufrosinei este altădată un prilej de sculptură livrescă așa cum era cel al doamnei T. Fiindcă vremea cerea pudoare și fustele invoalte și volanele ascundeau femeia, iar actrița trebuia să rămînă vrăjitoarea dorită de toți bărbații și neatinsă de vreunul, Camil Petrescu construiește o scenă de toropeală încinsă, de grea senzualitate fanariotă în care ea se dezbracă încet ca-ntr-un ritual pentru a-și dovedi perfecțiunea. Prozatorul din *Patul lui Procust* intră în scenă: „Bustul întreg apăru modelat și alb ca de marmură. Coșul pieptului, săltat, purta în dreapta și în stînga, ușor depărtați, doi sîni cu unduiri de crin atît de suave, că nu se vedea nici un început, ca pieptul de porumbel alb, totul creștea și se topea în creșterea lui, și pînă la urmă se încheia cu cele două boabe de smeură, care le sporea parcă albeața. Tăcută, luă de pe masă cele două cupe și le așeză, fiecare pe cîte un sîn, ca niște paftale de cristal transparent.

Potrivirea era desăvîrșită. În înfrigurarea aprigă și tăcută era ceva din patima cu care, în numeroasele și faimoasele tablouri ale Renașterii, bătrînii priveau pe Suzana în baie, dar acolo în tablouri, Suzana nu știa că e privită". Ultimele cuvinte subliniază iarăși valoarea *privirii* la Camil Petrescu.

Ochiul poate crea atunci cînd materia privită e conştientă că desăvîrşirea ei e datoare privitorului.

Desfătarea ochiului se mai repetă de cîteva ori alegîndu-şi de obiect o apariţie feminină, fie ea Ana Ipătescu, Luxiţa Florescu ori nepoata Fărşerotului, reuşind o performanţă livresc-senzuală cu Licsandra, soţia uriaşului tabac. Animal blond, voinic, cu coapse tari zburdă în şuvoiul apei: „Trupul ei bălan auriu aduna lumina care dădea un soi de gingăşie limpede unduirilor de gutuie ale sînilor voinici şi coapselor prea pline". *Natură* inconştientă de frumuseţea ei primitivă şi mai ales neştiindu-se sau nesinchisindu-se că e privită, Licsandra devine subiect de controversă între boierii care au văzut-o şi care au de ales între „Venusa lascivă a lui Rubens" şi *Eva* bălaie a lui Michelangello.

Amănuntele fiind „negreşit interesante, căci ele îmbogăţesc cunoaşterea noastră despre evenimente" acestea umplu fiecare pagină a romanului uneori copleşitoare prin insistenţa lor. Gustul detaliului se dezlănţuie în voie în toate trei volumele. Locuri, oameni, veşminte, obiceiuri, cuvinte se dilată într-un elogiu indirect al răgazului. Romanul e aici mai mult ca oricînd gen tărăgănat, nesupus timpului. E genul care nu se sfîrşeşte pentru că n-are nici un motiv s-o facă. Camil Petrescu mărturisea că nu ştie de ce s-a oprit la un punct anume cînd scria *Ultima noapte*. Dincolo de o oarecare cochetărie, se ascunde o semnificaţie mai adîncă. Romanul este viaţa retrăită în pofida legilor implacabile ale timpului şi, deci, poate visa veşnicia.

Deocamdată, în *Un om între oameni* povestea nu se grăbeşte să ajungă la sfîrşit. O mie şi una de nopţi recuperate prin meşteşugul detaliului. Timp supus, domolit, dresat. Chiar şi peisajul, în neobişnuite descrieri imitînd pe Sadoveanu ori pe Coşbuc, îşi găseşte locul acum: „Afară, cerul s-a înseninat pe neaşteptate şi luna plină a scăldat, într-o linişte nepămînteană şi luminoasă, conacul văruit în alb, acoperit cu şindrilă, şi cerdacul mic din faţă, la care urcă trepte şi dintr-o parte şi dintr-alta a gîrliciului. Numai arinii şi plopii îşi freamătă neliniştiţi frunza . . .". Şi încă un fragment de patriarhală, largă uimire în faţa naturii atotputernice: „Totul e acum limpede în soare, ca o deşteptare din vis. Dar, aşa pămîntească, minunea a rămas tot atît de tulburătoare. E bunăvestirea belşugului însuşi, laptele plin în cănile albe, ouăle ca varul şi mierea în străchini, dulceaţa acrişoară a vişinilor mari, altoite.

La cîţiva paşi, tipsiile mari de floarea-soarelui de un galben tare şi crud se rotesc pe lujerele prea înalte, căutînd astrul din slavă. Se arată stihiile vieţii în toate roadele pămîntului, care se vestesc bogate la începutul acestei veri. Nu mai este întuneric, dar taine sînt încă, în încolţirea boabelor, în creşterea zilnică, în prefacerea seminţelor în roade şi a roadelor în seminţe. Se vădeşte minune în gingăşia fără seamăn a caliciului întortocheat şi fraged al florilor acestea de nemţişor şi de guraleului de pe masă, în meşteşugul fracurilor roşii, minuscule şi tari, în care sînt îmbrăcate gîngăniile acestea, ca nişte mici juvaericale, numite ochiul-boului, care se tîrăsc pe laviţă şi unele chiar pe faţa de masă..." Inflexiunile sadoveniene ale frazei nu sînt întîmplătoare, iar descoperirea lor are mai degrabă un sens negativ. Nerăsfrîngerea înăuntru, abandonul de voluptate lenoasă, lentă al paginilor „moldoveneşti" sînt nefireşti, simple, deşi reuşite imitaţii.

Priceperea culinară se arătase şi înainte de acest roman, acum accentuîndu-se dichisurile gospodăreşti ori enumerarea delicateselor într-o aglomerare demnă de Păstorel: „Ghiudem, ficăţei şi chifteluţe prăjite de pasăre, măsline verzui, icre de ştiucă, pălămidă friptă, chefali cu ceapă şi obleţi prăjiţi în untdelemn, cu sare multă deasupra. Din acelaşi butoi, de la cep, se scot ulcele de pelin de mai din viile lui Pavlicioni. Alături e o tăviţă cu sticle de tot soiul, mastică de Chios tare şi dulceagă, ţuică bătrînă de Văleni de Munte, rachiuri ungureşti de caise..."

Interioarele şi veşmintele sînt descrise cu insistenţă şi metodă balzaciană. Romanul istoric poate trăi doar *costumat*. Deghizarea îi dă culoarea de epocă necesară, îl face autentic. Doar machiajul poate imita perfect trecutul. Psihologia, gusturile intime sînt reconstituite cu aproximaţie mai mare ori mai mică, depinzînd de varietatea, exactitatea şi cantitatea izvoarelor consultate. De aceea *costumaţia* e întotdeauna la mare cinste în cărţile ce reînvie epoci istorice. Iată-l spre exemplificare pe Cantacuzino cu îmbrăcămintea menită să amintească anume „splendoarea bizantină şi obîrşia imperială": „Capul îi era înfăşurat într-un şal de India ca un turban, prins într-o parte cu un smarald, care făcea singur cît două moşii... Anteriul de pe el era dintr-o mătase de Damasc, bătută din fire de culori înrudite, mult mai aurii, cu găietane din fir de aur roşu şi peste el era încins cu alt şal care amintea de cel de la cap, dar avea şi mai multe flori de

aur. Peste anteriu avea o feregea de stofă subțire de Veneția, verde, mlădioasă ca mătasea, care era ceva mai scurtă ca anteriul și cădea acoperindu-i frumos genunchiul cu faldurile ei. Peste feregea avea un biniș de atlaz argintiu căptușit cu blană de zibelină albă... În picioare ciacșirii, ieșind de subt anteriu, înfășurați de carîmbi de mătase... de tuzluci... intrau în cizmulițe scurte, galbene, de saftian de Persia". Aceeași atenție acordată interioarelor, mobilierului. De pildă, aproape trei pagini fac planul amănunțit al casei Goleștilor devenită palat domnesc. Iată cîteva rînduri: „Scara cea mare însăși e de marmură albă, depășind, cu cele două trepte dintîi, într-o parte și alta peretele. E păzită, în dreapta și în stînga de doi lei din lemn de nuc, în picioare, auriți în întregime, care se sprijină fiecare, ca și cum ar vrea să se urce pe el, de trunchiul răsucit al unui lampadar de bronz cu cinci ramuri de sfeșnice. Plafonul acestei tinde mari este cu grinzi aparente de stejar, care-și păstrează culoarea și peste care aleargă flori mărunte de bronz..."

Limba. Problema scrisului, a *cuvîntului*, capătă o cu totul altă interpretare în cazul romanului istoric. O îndoială pusă pe seama istoricului Bălcescu chinuit de neputința de a îmbrăca întotdeauna în vorbe meșteșugite adevărul este a romancierului însuși: „se vedea nevoit să scrie cum scrie acum, pripit, neatent la condei și fără răgazul de a-și șlefui fraza, pe care o dorea avîntată, dar nu sărind dincolo de gîndul lui. Știa că în ochii pedanților, însăși înflorirea frazei e un semn de necompetență, sporită pentru ei de neprecizia unor surse și de folosirea, pentru ei oribilă, pentru el temeinic îndreptățită, a unor date din materialul legendelor". Traducînd cele de mai sus, descoperim o voalată pledoarie pentru scrisul frumos pe de-o parte, iar pe de altă parte o definiție a romanului istoric în care datele exacte culese din arhive se leagă și se limpezesc cu ajutorul imaginației care, întotdeauna, se sprijină pe detalii.

Un alt obstacol ce se cerea depășit era cel al limbii vorbite cu o sută de ani înainte. Teoretizarea acestui impas e și ea inserată în roman. Iată: Tița îi scrie o scrisoare fratelui aflat în străinătate. Arăpilă remarcă darul de povestitoare al expeditoarei. Bălcescu explică cu un oarecare aer profesional: „Scrie așa frumos, fiindcă îmi scrie mie, lui frate-su. Scrie așa cum vorbește, dar cînd scrie unor străini, scrie și ea sucit,

pocit, aşa ca noi toţi. E parcă un făcut cu limba noastră românească... Cum dă de cerneală, se pătează. Vreau să spun că se suceşte, îşi dă ifose strîmbe, întortochind frazul, ca să pară că este mai altfel, mai grozav /.../. Poate că niciodată pînă azi nu s-a vorbit o limbă mai frumoasă ca aceea pe care o vorbim cu toţii, toată ziua. Vorbim cei mai mulţi o limbă curată şi curgătoare ca grîul de sămînţă. Ei, bine, peste o sută de ani, nimeni nu va şti cît de frumos s-a vorbit româneşte la mijlocul acesta de veac. Nu vor rămîne mărturie decît paginile scrise, care-s sucite, pocite, peticite, împopoţonate, radicalizate... totdeauna pozînd faţă de cineva". Romanul uriaş al lui Camil Petrescu are adeseori fraza neşlefuită fiindcă autorul n-a mai avut răgazul necesar să revină asupra ei, dar ceea ce reuşeşte aproape întotdeauna este reconstituirea limbii vorbite, fireşti, autentice. Pornind de la limba contemporanilor săi simpli, fără să ignore scrierile clasicilor, imitînd melodia cronicărească a scrisului lui Sadoveanu şi colorînd totul cu cuvinte ciudate numind detalii de îmbrăcăminte, obiceiuri sau obiecte ale epocii, romanul *Un om între oameni* este o realizare remarcabilă. Iată cîteva asemenea cuvinte de decor de teatru introduse firesc în pagină: apelpisit, beilîc, biniş, bontaş, butcă, calemgiu, căuzaş, ciufut, dirmea, dragoman, dulamă, fedeleş, feregea, gabrovean, găvan, godînac, halea, icusar, lingoare, lud, malotea, mucarniţă, nat, nima, opreag, păcurar, podvoadă, ruşfet, sacnasiu, sein, şleau, trohscă, vericine, vîlnic etc. etc. alături de cele întrebuinţate de paşoptiştii umblaţi la şcoli înalte: antreiantă, bruion, a clama, devument, lion, marşandă, seanţă etc.

Caietele de laborator ale romanului sînt dovezi ale conştiinciozităţii cu care s-a aplecat Camil Petrescu asupra cuvintelor pentru a găsi ritmul potrivit întîmplărilor şi oamenilor.

*

* *

Calofilia anticalofilului. Nimic mai fals decît pretinsa anticalofilie a lui Camil Petrescu. Da, „cuvîntul e un mijloc imperfect de comunicare". Însă nu şi imperfectibil. Da, ideea prevalează expresia. Însă numai o expresie adecvată, decantată îndelung poate cuprinde o idee. Expresia nu poate fi întîmplătoare cînd scrisul este investit cu puterea de a asigura fiinţarea.

Anticalofilia prozatorului e argumentată facil prin subsolurile *Patului lui Procust*. Afirmaţiile acestuia, deşi categorice, în stilul tăios campilpetrescian, atacă meşteşugul superficial, fad al vorbelor frumoase şi fără acoperire în idee: „Cum se gîndeşte, cum se iubeşte, cum se suferă nu se poate învăţa în orele de curs şi nici atesta cu certificat de absolvire". Altfel spus, talentul e o calitate pe care o ai sau nu. Artistul *este* om de excepţională trăire interioară, de intensă capacitate meditativă, de luciditate aspră, intransigentă. Iar eroilor lui Camil Petrescu, autorul le-a împrumutat toate calităţile pe care el se crede indiscutabil stăpîn. Măsurile de precauţie pe care şi le ia un Fred Vasilescu, de pildă, sînt simple cochetării, necesare aerului de autenticitate: „Ştii că a început să-mi placă să scriu?... Voi fi păcătuind cumva împotriva gramaticii, probabil că folosesc mereu unele cuvinte /.../ dar altfel nu e greu. Vreau acum să ştii totul". Expresia e un bun deja cîştigat. „Firi de structură excepţională" nu „temperaturi modeste", ştiu să strunească incandescenţa verbului. Cuvîntul e un material de modelat, niciodată scăpat din vedere. Nimic la voia întîmplării. Un dialog de grave lămuriri pentru Fred Vasilescu nu-l face nepăsător la forma în care informaţia îi este oferită: „Cred că e sinceră din cauza greşelii de gramatică". Are timp să constate fisura frazei deşi ascultă cu interes de poveste americană. Dealtfel conversaţia dintre Fred şi Emilia rămîne mereu în condiţia alterată de epifenomen. E un exemplu de înstrăinare a limbajului. Condiţia unei convorbiri între parteneri de simţire şi inteligenţă egale presupune replici angrenate, corespondenţe îndepărtate şi e comparabilă cu o îmbrăţişare perfectă.

Angrenarea, adecvarea cuvîntului e o cerinţă de subtilă şi îndelung exersată convenţie — e *semnul* superiorităţii. Tăcerea individualizează la fel de ierarhic. Cînd Fred sau doamna T. tac, absenţa expresiei înseamnă gîndire, simţire adîncă, întoarsă. Dar cînd „Emilia se dezbracă *tăcută*", tăcerea ei, ca şi limbajul mai apoi, e vulgară. O astfel de fiinţă „normală ca un scris de dictando" şi deci net inferioară ar putea fi salvată prin limbaj. Şansă pe care Fred i-o refuză cu un cinism leneş, vag amuzat de dimensiunile infime ale interiorului femeii. „Asta e Emilia".

Apoi, cuvîntul acoperă, identifică un preaplin, o idee generoasă, o senzaţie rafinată. Cînd împrejurarea e potrivnică

oricărei înălţări din mediocritate, limbajul e suspendat, ferit de înjosire: „Mă cuprinde o silă imensă de mine /.../ un fel de seacă tristeţe pentru virilitatea zadarnică şi josnic risipită. *Nu vorbesc*" (s.n.). Nemotivat interior, cuvîntul se reduce la simple semnale stereotipe, lansate în eter pentru a întreţine iluzia unei corespondenţe propice confesării. Toate aceste propoziţii goale sînt indicate, de cel care le eliberează, critic: Spun „aşa stupid", „aşa anapoda", „aşa deodată"; „Mint serios şi indiferent căci am pierdut toate punctele de contact logic cu aceste două femei". Activitatea lui Fred e complexă. *Ochii* privesc, înregistrează forme, aparenţe, repere concrete ale realităţii prezente, *mintea* reface febril existenţa trecută în timp ce *limbajul* ascunde, disimulează.

„Procedeul excelent al parantezelor şi, la nevoie, al frazelor fără sfîrşit" este respectat de Ştefan, de Fred, de doamna T. Fraza e fluidă asemeni gîndului. Nu se poticneşte în pedante reguli sintactice. Meşteşugul corect, exact, al ortografiei mecanic respectate îi repugnă cînd are pretenţia de a înlocui talentul. De aceea exagerează: „Arta n-are de-a face cu ortografia... Scrisul corect e pîinea profesorilor de limba română. Nu e obligatoriu decît pentru cei care nu sînt scriitori. Marii creatori sînt mai abundenţi în greşeli de ortografie decît bancherii". Scrisul corect nu e altul decît cel *tip*, impersonal, nepotrivit atîta timp cît literatura înseamnă sinceritate pînă la confesiune. Stilul frumos, înflorit artificial, e opus artei. Ce e un scriitor? „Un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie". Definiţie abruptă, în fraza categorică a romancierului, care, însă, e departe de a considera scriitorul un oarecare. Liminara sinceritate presupune, axiomatic, stăpînirea expresiei, cum receptivitatea la stimuli e o calitate de excepţie, a omului cu talent. Numai atunci „alunecuşurile din condei, digresiile" pot depăşi în interes întîmplarea însăşi. Paranteza şi comparaţia sînt procedee excelente într-o *prolixitate* superioară de proces-verbal existenţial.

Aşadar: comparaţie, epitet (formă şi culoare), verb. Apropierea de ele ne va dezvălui calofilia inconfundabilă a înrăitului anticalofil.

Comparaţia este „minunata descoperire pentru luminarea ideilor“ (Quintilian, *Arta oratorică*). Impresia de autentic, de viu e puternică. Omul gîndind, scormonindu-şi propria conştiinţă, faţă în faţă cu datele unei realităţi care se refuză cunoaşteri absolute; încercarea superioară şi orgolioasă a intelectului de a se armoniza prin cuvinte cu materia, şansă unică a amîndurora de a-şi revela esenţa.

Inefabilul este coborît la nivelul senzaţiilor. Subtile şi dureroase reacţii sufleteşti se traduc în imagini scabroase dar lămuritoare: „e ceva întunecat şi humos în mine de parcă îmi umblă rîme pe tot corpul“, „în mine era ca o foială de şerpi“, „suport compătimirea ca pe nişte rîme care se urcă tîrîndu-se umed pe mine“. Alteori spiritul îşi caută senzaţii comune cu cele ale trupului care a acumulat experienţă: „ o creştere dureroasă de parcă m-aş ridica în vîrful picioarelor“, nesigur psihologeşte „ca şi cînd aş călca în călcîie nu mă pot bizui pe o logică jignită cum nu te poţi sprijini pe un picior bandajat“. Relaţiile interioare devin frecvent epidermice, manifestîndu-se ca iritaţii, uscăciune ori umezeală bolnavă: „parcă un gînd otrăvit mi-a uscat pielea“, „gîndul mă sfîrşeşte ca o febră uscată“, nedumerit „parcă pipăi stofe proaste“.

Cele mai banale şi prozaice „obiecte“ devin termeni ai comparaţiilor şocante, neliniştitoare tocmai prin această violentă alăturare a unor zone simţite ca incompatibile: „indignarea e ca un cîine la poarta ogrăzii“, nervii sînt „roşi ca un lemn de carii“, „sufletul e ciugulit de întrebare ca de ciocul unei păsări cenuşii“, ochii împăienjeniţi de emoţie se întorc „cum întorci o scrisoare ca să nu-ţi citească vecinul în ea“, gîndul e „ca un desen pe aceeaşi culoare“, sufletul se răsuceşte în el însuşi „ca o foaie veştedă“, gîndurile sînt „ca nişte balonaşe scăpate de captivitate“, sufletul, ca o pasăre grea, legănîndu-se căţărată pe o ramură prea subţire. Chinul cunoaşterii împinge la o imagine surprinzătoare prin sugestiile posibile: „în craniul meu se mişcă spetezele unei mori de vînt“. Dincolo de sugestia imediată, violent concretă, nu e oare cunoaşterea aventură donquijotescă?

Cu toate acestea, analiza, autoanaliza ca metodă de investigare a realului, este la Camil Petrescu orgolioasă, ea *construind* o personalitate superioară prin luciditatea intelectului. A te explica pe tine însuţi înseamnă, în ultimă instanţă, *a fi*. Obsesia morţii e absentă, moartea ca posibilitate lentă dar inevitabilă este estompată prin orgoliu. Şi dacă se poate sta-

bili o apropiere între Camil Petrescu și Anton Holban (apropiere foarte frecventă dealtfel) aceasta este doar la nivelul metodei comune: autoanaliza. Rezultatele sînt surprinzător de diferite. La prozatorul din urmă, analiza e bolnăvicioasă, obsesivă, demolatoare a personalității. Luciditatea rece, superioară (prezentă la Camil Petrescu) rămîne aici o aspirație, nu o realitate. Moartea ca obsesie permanentă aduce deznădejdea neputincioasă, zădărnicia oricărei cunoașteri. Personajele lui Camil Petrescu ating armonia supremă a eului prin sondarea atentă a propriei ființe. La Anton Holban acestea eșuează în fragilitate și resemnare. Ființele sînt atît de *singure* în truda zadarnică a autocunoașterii încît procedeul comparației (comparația nu poate fi *singurătate*) este aproape exclusă. Gîndul destrămării fatale și suferința neputinței de „a te cunoaște întreg" sînt sursele orgoliului la eroul „întors în sine însuși" al lui Holban, dar și ale singurătății și nefericirii sale. Armonia, liniștea sînt imposibile. La fel și comparația, care înseamnă descoperirea unor consonanțe în dizarmonia aparentă a lumii. Din aceeași familie a analiștilor, Hortensia Papadat-Bengescu aduce boala în prim-plan, ca pretext și privilegiu. Analiza devine astfel sentimental-obiectivă, crudă și delicată în același timp. Comparația devine posibilă ca procedeu explicativ, dar metafora este preferată pentru distincția ei poematică, pentru rafinamentul ei.

Revenind la Camil Petrescu, să mai adăugăm că procedeul comparației nu este folosit exclusiv în obiectivarea stărilor de conștiință. Uneori intelectualul orgolios se amuză pe seama datelor realității în comparații de o ușoară vulgaritate ironică („era ridicol și deplasat ca un talger cu mămăligă lîngă un compot", „săsoaica tînără și frumoasă ca o vacă elvețiană", mă uit la ea „ca la o haină" sau „ca la un fel de mîncare care nu-ți prea place"). Alteori condeiul face piruete elegante, diafane, gratuite („această iubire înflorea fără seamăn, cum înfloresc sălbatic, în luna mai nimfele lujerilor de crin", „nu era niciodată la fel, cum desigur nu e niciodată la fel capriciul ciocîrliei în zbor", „o îmbrățișare adevărată a corpurilor e frumoasă ca o convorbire între două inteligențe".).

Cînd eroul participă la o experiență capitală a colectivității, cum e războiul („Apăsarea asta de a nu cunoaște ceea ce se întîmplă înainte, știu acum că e, în război, de neîndurat") comparațiile se dublează, se înlănțuie, într-o căutare febrilă a ima-

ginii adecvate. Mîna nevăzută a destinului scrie clipele care urmează, oamenii sînt neputincioşi „ca nişte copii", „ca nişte fetiţe", „ca nişte gîngănii şi au convingerea neînduplecată şi matematică cu care larvele îşi ţes în jur gogoşi", priveliştea e răsucită „ca într-un ochi bolnav, ca într-o oglindă întoarsă", ceea ce simţi e nelămurit „ca un gînd fierbinte, ca o deschidere de moarte, ca un vis de somnambul", „bocetul ca o litanie, ca un blestem apocaliptic, ca la un nebunesc joc de noroc al morţii". Eroul (deci autorul) nu renunţă la orgoliul analizei lucide, dar moartea e acum o realitate de o banalitate atît de zguduitoare încît totul se clatină, trup şi suflet, într-o mişcare halucinantă, apocaliptică („Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu"). Ochiul mărit al conştiinţei pînă la limita puterilor umane încearcă să cuprindă şi să înţeleagă cît mai mult cu putinţă din vibraţiile unei fiinţe prinsă implacabil în roata uriaşă a distrugerii.

Comparaţiile sînt de o varietate uluitoare şi de o frecvenţă neobişnuită. Plastice, traducînd în imagini un chip („pe o figură palidă şi umilă gura dispare cum dispar desenurile pe o batistă murdară" sau e „ca o floare veche de cîrpă decolorată" ochii sînt „ ca apele verzi stătute") ori ironizînd superior fiinţe incapabile de a se domina (oamenii ca nişte „muşte plictisite", „ţînţari goniţi", „gîndaci răsturnaţi") comparaţiile ţes fire nevăzute pînă aici între lucruri vorbind de corespondenţe negîndite, de esenţa comună a lucrurilor.

Femeia ultimei nopţi de iubire, fiinţă inferioară dominată de instinct, are ceva din banalitatea senzuală şi preţioasă a animalului sau a fructului. Comparaţia se repetă acum stereotip, lipsa de varietate a lor fiind grăitoare. „Ea" e „ca o pisică în culcuş de olandă albă", „ca o panteră", „ca un miez bun de fruct", „ca miezul unui fruct roşu", „ca un miez alb de fruct exotic".

Cel mai adesea canonice (introduse prin „ca") ele sînt scurte, repezite, trasînd febrile semne de egal între obiecte, senzaţii, idei. Foarte rar, ca în exemplele de mai jos, comparaţia se desfăşoară calm, cu o amploare clasică: „ca o tigroaică vag domesticită, în care se deşteaptă pornirea atavică, atunci cînd — culcată cu capul pe pieptul dresorului, îl linge — dînd de sînge îl sfîşie pe imprudent, tot aşa aveam impresia că întîmplarea cu moştenirea trezise în femeia mea porniri care dormitau latent, din strămoşi, în ea". Al doilea termen al

comparației explică larg apropierea, în ritm homeric: „uimit ca un țăran care a vrut să rătăcească prin oraș un cîine și îl găsește, aproape de casă, sub dricul carului", „un soi de veselie cam la fel cu veselia uscată a figuranților de teatru, care sînt veseli, strigă și beau din cupe goale", „au tresărit toți și apoi au rămas încremeniți de nedumerire, ca și cînd din tavan s-ar fi desprins și ar fi căzut în mijlocul mesei, peste farfurii și pahare, o cobra încolăcită și împăiată".

Dar specifice rămîn totuși nu aceste largi analogii insistînd pe o singură linie, ci comparațiile în evantai, alăturîndu-se febril, contradictoriu, căutării concentrice ale cuvîntului adevărului: „Vocea caldă ca vinul, începe cu un ison bărbătesc și plin ca o invocare, apoi *foaie verde firul ierbii* e spus ca un tîrît *viu* de șarpe, pentru ca prima silabă din *ierbii* să se adîncească ca o arcuire de durere tămîioasă". Sînt aici totodată cel puțin două dintre procedeele prozatorului de concretizare aburită dar neașteptat de clară în efect. Un epitet banal, *viu*, care e alăturat în general oamenilor și manifestărilor lor, sugerînd o oarecare conștientizare a existenței proprii (privire vie, mînă vie, glas viu etc.) e salvat în exemplul de mai sus printr-o perfectă motivată logic inversare de topică. Un tîrît de șarpe *viu* ar fi fost o comunicare pleonastică. Mișcarea e, firește, atributul vieții. Un tîrît *viu*, epitetul are funcția adverbială, presupune stări umane la un animal rece, îndepărtat, absent. O calitate normală, a unui animal în mișcare, devine una cu totul individualizatoare.

Apoi „arcuire de durere tămîioasă". Un obiect moral, de nedefinită psihologie, este determinat categoric prin detalii de existență palpabilă. Durerea are o *formă* — e arcuită și un *gust* — e tămîioasă.

Aceste salturi din abstract în concret, din elevat în vulgar, fac comparațiile camilpetresciene incomparabile și inconfundabile. Să mai cităm cîteva: „Zîmbetele lor mă umilesc puțin, nu mult, așa cît s-ar apleca o trestie sub apăsarea vîntului". O mustrare a conștiinței e inutilă „ca mînia cuiva care bate la ușa vecină închisă", o apostrofă e „ca un picior dat mingii, la fotbal, greoi și șăgalnic". Gîndul se întinde în sînge, „cum se întinde culoarea vărsată în apă", alteori e „ca un desen pe aceeași culoare", obsesiv același. „Filozofia Emiliei are ceva peremptoriu și primar de fasole prost fiartă". Acest ultim exemplu șochează cu o îndrăzneală demnă de orgoliosul Camil

Petrescu. Două neologisme din bagajul intelectualului subţire se simt deodată străine în încercarea de a se plia pe interiorul unui personaj de vulgaritatea Emiliei. Şi atunci, o răsturnare brutală, dispreţuitoare, rezolvă totul eşuînd într-un teren de astă dată adecvat.

Verbul poate sugera singur, automat, comparaţia: „Tot conţinutul sufletesc mi se *clătina* /s.n./ în simţuri ca apa într-un vas purtat". Evadînd din sine „*cade* /s.n./ ca pe un povîrniş prăpăstios".

Foarte frecvente apoi, scurte trimiteri, dezinvolt-lucide, la o stare interioară provocată la un moment dat. Sînt accente subiective trasate orgolios deasupra evenimentelor. Iată cîteva „*E în mine* ca o schimbare de cadril în linişte; ca o strîngere de lumină; ca o foială de şerpi înnebuniţi; ca o paranteză clipită, ca o răscolire de cuşcă întărîtată, ca o nehotărîre" etc.

Prozatorul lucid, orgolios, pentru care existenţa înseamnă cunoaştere, autocunoaştere, a găsit în comparaţie un mijloc de a se traduce expresiv. Diversitatea şi abundenţa ei deloc greoaie e o dovadă.

Epitetul. Atras constant de peisajele interioare, Camil Petrescu, am văzut deja, nu are sentimentul naturii şi, deci, nici ştiinţa exterioară a culorii şi a formei exacte. Epitetele sale vor fixa în infinite nuanţe şi în linii delicat-abstracte aventura unui om furios care se istoriseşte pe sine. Aşa se explică monotonia coloristică — obiecte şi stări sînt *albe*, hainele sînt *verzui*, lumina e *gălbuie*. La fel, linia e invariabil *elegantă, lungă, distinsă, fină*, calităţi incapabile de a delimita o formă în spaţiul exterior, dar în măsură să definească privirea subiectiv-orgolioasă a scriitorului.

Înainte de a analiza de aproape epitetul camilpetrescian să notăm o decizie oarecum subiectivă. În toate aceste pagini asupra *cuvîntului* lui Camil Petrescu ne-am limitat deliberat la primele două romane. Motivele ni se par la îndemînă. Nuvelele se exclud prin caracterul lor de paranteze inutile care repetă fără să aducă nimic nou. Jurnalul de călătorie e o proză puţin laterală iar *Un om între oameni*, copleşitoare avalanşă de flash-uri documentar-istorice, n-a avut şansa de a fi revăzut şi finisat. Are, astfel, toate defectele unui şantier de pe care nu s-au ridicat resturile materialelor de construcţie şi în care s-ar putea întreprinde o cercetare şi reconstituire detectivistă

a formei definitive. Oricum iese, firesc, dintr-o discuţie de detaliu asupra cuvîntului camilpetrescian.

O categorie extrem de frecventă e aceea a epitetelor surprizei. Am mai spus-o, această permanentă şi intelectuală uimire în faţa lumii e o constantă a creatorului romanelor în discuţie. Fiecare pagină are un personaj *mirat*, *uimit*, *uluit*, *surprins*. Dar mirarea nu e naivă, ci mereu sobră, cercetătoare şi, în fine, îngîmfată de o nouă descoperire a unei relaţii existenţiale. E noutatea lumii creată de la început de un ins în veşnică înaltă tensiune. Dacă nu există artă acolo unde nu există uimire, deopotrivă arta e exclusă cînd conştiinţa e somnolentă, pasivă. Camil Petrescu înregistrează ca un seismograf de dureroasă precizie fluxul interior. Este otrăvit, încruntat, enervat, bănuitor, indignat, disperat, înfuriat, scos din sărite, exasperat, extenuat, înnebunit, înfiorat, umilit, revoltat, dezolat, transfigurat, îngreuiat, încovoiat, sucit, frămîntat, gînditor, înverşunat, turbat, mînios, crispat, furios. Nuanţe de o uimitoare varietate ale unei conştiinţe căreia existenţa nu-i e indiferentă. Alături de agitaţia gînditorului nemulţumit de ceea ce-i oferă realitatea, se aglomerează nuanţele mai umane, sentimental-lucide ale sufletului. Omul este rînd pe rînd: obosit, emoţionat, mişcat, intimidat, înfrînt, îndurerat, înmuiat, răsturnat, încremenit, înţepenit, îngheţat, potolit, dizolvat, înjumătăţit, mistuitor, înfiorat, năucit, sugrumat, înăbuşit, deschemătăţit, mistuitor, înfiorat, năucit, sugrumat, înăbuşit, deschemiat lăuntric. În experienţa absurdă a războiului se descoperă pe sine umilit, murdărit, trîntit, azvîrlit, apoi nervos, îngrozit, livid, într-un peisaj nelumesc, imposibil, cumplit, atroce.

Stările de joasă sensibilitate, resimţită prea omenească de un spirit ce se doreşte pe sine *deasupra, dincolo de* sînt mereu însoţite de aceleaşi epitete care se repetă într-o tonalitate de mic refren îngăduitor. Astfel, gesturile, obiectele, cuvintele, sentimentele, reacţiile sînt fie *adînci*, *intense*, *palide*, dar cel mai adesea mici, seci, scăzute, uscate, tîrzii, întoarse. Altfel spus, ieşiri minore din fire. Un epitet vag prin semnificaţiile largi pe care Camil Petrescu i le conferă este *întins*. Venirea, mişcarea, întîrzierea, aşteptarea, tăcerea sînt *întinse*, deci implacabile. E o involuntară supunere a orgoliului subiectivităţii la datele fatale.

Să mai adăugăm o frecvenţă surprinzătoare a epitetelor participiale negative. E o receptare a lumii în negativ, de o atitudine mult mai manifestă, mai tranşantă decît afirmaţia.

E rezultatul indiscutabil al unei experienţe care a probat datele oferite axiomatic. Iată: necontenit, neterminat, neîntrerupt, nelipsit, nesfîrşit, neînţeles, nehotărît, nedumerit, (de) nedescris, nebănuit, neliniştit, (de) neînchipuit, neistovit, neasemănat, neprevăzut, netulburat, negreşit, nespus, neîndurat, (de) neînlăturat.

Aşa cum comparaţiile se aglomerează uneori dibuind parcă imaginea perfectă a unui moment, epitetele sînt de multe ori duble şi triple, dintr-o nevoie de precizare, de certitudine foarte obişnuită la Camil Petrescu. Să notăm cîteva: „mic farmec senzual şi sprinten", „frumuseţe dolentă, descurajată, loială", „aer de negustoreasă acră şi plictisită", „mică solemnitate acră de magistrat", „tăcere obosită şi întinsă", „insomnii uscate şi mistuitoare", „reproşuri înlăcrimate şi sfîşietor resemnate", „bucurie scăzută, grea, adîncă", „zîmbet voinic şi batjocoritor", „minte limpede, intensă, activă", „familiaritate complice şi tandră".

De cele mai multe ori epitetul e subordonat comparaţiei, ajută la o clarificare, la stabilirea unei corespondenţe, modifică termenul al doilea pentru a nuanţa relaţia. Emilia nu e, simplu, „ca o negustoreasă" ci ca una „acră şi plictisită". Procedeul accentuează impresia de viu, de trăit, de autentic. Propune declanşarea unei operaţii mentale care să facă posibilă înţelegerea. Face apel la ceea ce *ştim* şi ne conduce spre *a cunoaşte*. Ajungem astfel la verb.

Verbul este în majoritate al gîndirii, al meditaţiei, al cunoaşterii şi înţelegerii. Să notăm aici o deosebire esenţială între Camil Petrescu şi, să zicem, Mihail Sadoveanu. Amîndoi notează mereu *„am înţeles că"*. Primul are în vedere o experienţă unică, o descoperire, un pionierat absolut. Înţelegerea sa aduce o interpretare nouă datelor ştiute. *A şti* e automat, supus, „crede şi nu cerceta". *A cunoaşte* e interogativ, activ, îndoit, cere confruntări şi remanieri, cere înţelegere. E egal cu „a şti *mai tîrziu*", după acumularea experienţelor existenţiale. La Sadoveanu „am înţeles că" înseamnă accept calm, supus, ceea ce realitatea îmi propune. E starea contemplativului dionisiac opusă meditativului apolinic.

Arsenalul verbelor scormonitoare, neliniştite, e impresionant. Ştefan Gheorghidiu gîndeşte, înţelege, crede, pîndeşte, intervine, acceptă, constată, ştie, lămureşte, răspunde, discută,

bănuiește, ghicește, are impresia, judecă, consultă, justifică, decretează, convinge, preferă, caută, observă, reconstituie, află, confirmă, comunică, verifică, pricepe, se concentrează, explică. În plus, Fred Vasilescu se adîncește în gînduri, retrăiește, știe mai tîrziu, vorbește, i se pare, rămîne pe gînduri, dovedește, socotește, comprimă, se deșteaptă, se răsucește, rememorează, întregește schema gîndurilor și, paralel cu asta, privește, se uită, cercetează atent, lung.

Pe front, cînd superioritatea intelectuală îi e anulată, Ștefan Gheorghidiu strigă, răcnește, zbiară, se bîlbîie, urlă, gîfîie, izbucnește, aleargă, merge, așteaptă, tremură, se îngrozește, se revoltă, se enervează, se mistuie. Reacțiile interioare îl obligă să sufere, să îndure, să se tulbure, să simtă, să mocnească, să rabde, să se frămînte, să regrete, să fie stingheriți, să se întristeze iar uneori să încremenească, să înlemnească, să înghete în fața celor ce li se revelează.

Eroii camilpetrescieni nu rîd niciodată. Rîsul e resimțit ca o manifestare strict fiziologică, stranie și inexplicabilă, reflex animalic. Însă *surîd* trist, resemnat, înțelegător. A surîde e o realitate psihică exteriorizată; surîsul e controlabil, îndepărtat, superior și, de ce nu, unic.

S-ar putea specula îndelung pe marginea *cuvintelor* lui Camil Petrescu, dar o asemenea intreprindere de nemiloasă disecare a frazelor ni se pare inutilă. Simpla înșirare, oarecum ordonată, de mai sus, vorbește destul de elocvent despre atenta lucrare asupra limbii, despre efortul superior de a transforma existența, inefabilul ei, nuanța unică, în cuvînt.

PORTRET FINAL

Camil Petrescu mărturisea incapacitatea funciară de a-și regiza faima, infirmitate sîcîitoare pentru un artist cu „orgoliu spiritual hipertrofiat“ *(Note zilnice)*, care își făcuse din propria personalitate un altar, fără a se putea hotărî să înfrunte „ridicolul imens de-a fi un geniu“. Neliniștit, contradictoriu, prăpăstios în voința de a se purta ca un stăpîn, neurastenizat de șușotelile culiselor sociale, dezgustat și descurajat, cum îi place să se alinte destul de des în *Notele zilnice*, rămîne partizanul unei idei deloc sceptice: „inteligența are posibilitatea să învingă orice“.

În prefața subtilă la jurnalul camilpetrescian, Mircea Zaciu reține „teroarea biologicului“ care ia, nu de puține ori, forme hilare (Camil Petrescu își însemnase conștiincios și panicard reacțiile trupului, ani în șir, într-o fișă medicală minuțioasă. Deși întîrziat, efectul e pe măsura personajului: scrisul îl eliberează de spaima de a locui un trup fragil și trecător). Tot Mircea Zaciu sesizează „orgoliul macedonskian“. Apropierea e inevitabilă. Aceeași voință de a uita esența prea terestră și efemeră a materiei și de a se înălța la „absolutul cognitiv al voinței“, exacerbînd delicata minoritate a spiritului. Macedonski își aținteşte ofensat privirea spre cer, cu a cărui seninătate și înălțare se socotește vecin. Născut prea aproape de uriașa statură eminesciană, deși de o valoare incontestabilă, ființa sa poetică apare măruntă și roasă de ambiții disproporționate. Contemporanul Coșbuc i-o ia înainte și intră degajat în grațiile mai marilor zilei. Poetului rondelurilor îi rămîne consolarea *pozei*. El însuși este singurul care poate fi iar și iar cîștigat de partea superiorității sale absolute. „Trup sfînt și hrană sieși“, Macedonski așteaptă recunoașterea posterității. Camil Petrescu, de un orgoliu cel puțin egal, are șansa unui rival inferior. Indiferent de faima de care se bucura Cezar Petrescu, fabricantul de romane, în ochii noștri Camil Petrescu avea indiscutabil dreptate socotindu-se nedreptățit. Lipsește

donquijotismul macedonskian. Apoi, seninătatea sferelor înalte ale spiritului nu-l răpeşte înfruntărilor zilnice. Polemist temut, activ şi neobosit, cu statura măruntă, cu ochii verzi tăioşi şi fără astîmpăr, pledează pentru intelect. Chiar şi notele zilnice sînt o „pledoarie necesară". În teatru, poezie, romane, sistem filozofic, sute de articole bătăioase, reviste proprii, Camil Petrescu argumentează, repetă, convinge, îşi apără înverşunat punctul de vedere. Se poartă mereu ca şi cum „de el ar depinde totul".

Afirmam mai sus că descurajarea e alintată fiindcă pentru Camil Petrescu intelectul *este*, axiomatic, superior, perfect, puternic. Toate experienţele au rostul unor exersări ale capacităţii de adaptare la teritoriile cele mai variate. Singura tristeţe este că timpul omenesc este limitat şi această forţă uimitoare nu poate încerca totul. O clipă se pasionează de chimie, convins, aproape copilăreşte, că şi aici ar putea realiza lucruri formidabile. Dar „dacă pierd timpul meu unic"? Problema ar fi de a alege calea cea mai rentabilă pentru spiritualitatea căreia îi aparţine. Camil Petrescu a ales literatura, şi aici şi-a exteriorizat structura şi talentul, deja formate *definitiv* la 23 de ani. E o negare a progresului? Nu, evident. Pentru acest partizan al inteligenţei, experienţele minţii înseamnă evidenţierea unor scheme latente. Lucrul se răsfrînge şi asupra personajelor. Ele nu evoluează ci se *actualizează* mereu într-o nouă împrejurare, urmărindu-şi cu uimire încîntată reacţiile. Şi aici e marea frumuseţe a cărţilor lui Camil Petrescu. „Mereu de la început", cu surpriză superioară, cu rafinament şi pricepere, implicat, frămîntat, detaşat. Lumea se redescoperă în contacte unice cu feţele ei multiple, devenind o *creaţie*. La curent cu descoperirile celorlalţi, om cultivat, cu febră lucidă, reţine *schema ştiinţei*, o perfecţionează şi o aplică apoi pe cont propriu datelor realităţii. Natura, femeia, istoria, războiul, mulţimile, dramele devin *opere* ale autorului. Actul creaţiei are semnificaţia unei geneze mereu reluate a „lucrurilor". Nici *moartea* care aduce în literatură spaime, obsesii, dezvăluind brutal deşertăciunea actelor umane, nu este în proza camilpetresciană altceva decît o stare de excepţie. Ba chiar, o experienţă care poate fi depăşită. Ştefan Gheorghidiu *ştie* că nu va muri, fiindcă, e cel care povesteşte; ameninţarea morţii e o circumstanţă psihologică demnă de cercetat. Fred Vasilescu moare în accident (sau se sinucide măcar în intenţie) dar

nu e obsedat de moarte. Gusturile sale, tabieturile cultivate cu rafinament, detaliile existenţei sînt ale unei fiinţe veşnice. Clipa însăşi, atunci cînd e intens trăită de o inteligenţă răsfrîntă într-o sensibilitate, amîndouă neobişnuite, este nemărginită. Timpul îşi pierde funcţia distructivă; el devine *spaţiul* în care spiritul conştient de puterile sale nelimitate *însceneazǎ*. Deşi Ladima pare o excepţie, sinuciderea sa e provocată de realizarea structurii sale hibride, insuportabile. Moartea sa e deghizată pentru a salva imaginea *preferată*. Aşa cum Camil Petrescu scrie în jurnal ceea ce are interes să se ştie. E şi acesta un semn de libertate: aceea de a avea puterea purificării propriului interior.

Nicolae Bălcescu aduce aceleaşi coordonate. Cei zece ani pe care şi-i doreşte cu o pasiune care îi va asigura scurgerea lor sînt parcurşi fără spaimă de moarte. Pregătind revoluţia, scriind istoria neamului, trăieşte ani anonimi de trudă supraomenească, dar are conştiinţa clară a supravieţuirii numelui său. Moartea va fi înfrîntă de spirit, va fi un simplu accident al materiei imperfecte.

Că a avut un cuvînt de spus în dezvoltarea prozei, e o afirmaţie neîndoielnică, dar greu de demonstrat prin exemple concrete. Dacă Eugen Ionescu credea despre Camil Petrescu, în chiar paginile detractoare, că „va face şcoală" iar N. Manolescu se îndoieşte că se va putea vorbi de evoluţia romanului şi a teoriei romanului românesc fără a-l pomeni pe autorul *Patului lui Procust*, adevărul este că nu există camilpetrescieni. Originalitatea sa e atît de profundă încît imitaţia e imposibilă. Oricîte artificii formale am descoperi la prima vedere, nici unul nu poate fi „copiat". Influenţa sa în proza românească e subterană şi de substanţă. Autenticitatea, luciditatea secondată de sensibilitate, subtilitatea disecţiilor, senzualitatea privirii creatorului, ideea apropiată omului prin cunoaşterea plastică, sînt imperative ale artei sale care se impun prozei româneşti fără a pretinde epigoni, chiar şi de calitate.

Camil Petrescu şi-a scris romanele în acelaşi timp cu Hemingway, E. M. Remarque, M. Bulgakov, Joyce, Kafka, Proust, V. Woolf, W. Faulkner, Malraux, Th. Mann şi Mateiu Caragiale, H. P. Bengescu, A. Holban, L. Rebreanu, M. Eliade, M. Blecher. Condeie de prim rang între care el aduce o personalitate inconfundabilă, de o valoare comparabilă în multe privinţe cu oricare dintre numele înşirate mai sus.

SUMAR

PRETEXTE

TEXTE

Lector: VASILE IGNA
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU

Apărut: 1981. Bun de tipar: 02.11.1981. Comanda nr.: 2111.
Coli de tipar: 11,5. Hîrtia: velină 63 g/m². Format: 61×86/16.

Tiparul executat sub comanda nr. 430/1981
la Întreprinderea Poligrafică Cluj, Municipiul Cluj-Napoca
B-dul Lenin nr. 146.
Republica Socialistă România



RON 5,00

Lei 7,25

Că a avut un cuvînt de spus în dezvoltarea prozei, e o afirmaţie neîndoielnică, dar greu de demonstrat prin exemple concrete. Dacă Eugen Ionescu credea despre Camil Petrescu, în chiar paginile detractoare, că „va face şcoală" iar N. Manolescu se îndoieşte că se va putea vorbi de evoluţia romanului şi a teoriei romanului românesc fără a-l pomeni pe autorul Patului lui Procust, adevărul este că nu există camilpetrescieni. Originalitatea sa e atît de profundă încît imitaţia e imposibilă. Oricîte artificii formale am descoperi la prima vedere, nici unul nu poate fi „copiat". Influenţa sa în proza românească e subterană şi de substanţă. Autenticitatea, luciditatea secondată de sensibilitate, subtilitatea disecţiilor, senzualitatea privirii creatorului, ideea apropiată omului prin cunoaşterea plastică, sînt imperative ale artei sale care se impun prozei româneşti fără a pretinde epigoni, chiar şi de calitate.

Camil Petrescu şi-a scris romanele în acelaşi timp cu Hemingway, E. M. Remarque, M. Bulgakov, Joyce, Kafka, Proust, V. Woolf, W. Faulkner, Malraux, Th. Mann şi Mateiu Caragiale, H. P. Bengescu, A. Holban, L. Rebreanu, M. Eliade, M. Blecher. Condeie de prim rang între care aduce o personalitate inconfundabilă, de o valoare comparabilă în multe privinţe cu oricare dintre numele înşirate mai sus.

